

Санкт-Петербургский государственный университет

СЫЧЕВ Дмитрий Олегович

Выпускная квалификационная работа

Сведения о музыке классической эпохи в схолиях к Аристофану

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5804. «Классическая филология и античная традиция в мировой культуре»

Профиль «Классическая филология и античная традиция в мировой культуре»

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент, Кафедра классической
филологии,
Алмазова Нина Александровна

Рецензент:
доктор исторических
наук, главный научный
сотрудник Санкт-
Петербургского
института истории
РАН,
Гаврилов Александр
Константинович

Санкт-Петербург
2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. МУЗЫКАНТЫ	7
I. 1. Кратин и Артемон	7
I. 2. Мосх и Дексифей.....	15
I. 3. Херид	21
I. 4. Фринихи.....	32
I. 5. Кинесий	46
ГЛАВА II. НОМЫ.....	71
II. 1. Ном Олимпа	71
II. 2. Ортийский ном	77
II. 3. Полимнестовы номы	88
ГЛАВА III. МУЗЫКА В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ.....	96
III. 1. «Изгибы» (καμπαι)	96
III. 2. Сколии.....	104
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	118
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	120
I. Издания античных авторов.....	120
II. Словари и справочные издания	123
III. Научная литература	123

ВВЕДЕНИЕ

В комедиях Аристофана музыке, несомненно, отводится важная роль. Музыкальная проницательность и талант композитора позволяли комедиографу сочинять узнаваемые пародии и пастиши, создавать каламбуры со словами из музыкальной сферы и даже выступать музыкальным критиком¹. Для исследователей античной музыки эти «музыкальные» пассажи представляют большую ценность, однако понять их однозначно не всегда удастся: ведь они были рассчитаны на античного зрителя, который имел возможность непосредственно слышать музыкальные произведения классической эпохи. Для интерпретации того или иного места привлекается широкий спектр античных источников – художественные тексты, научные трактаты, словари и т.п. Не последнее место среди них занимают схолии – античные комментарии.

Схолии к Аристофану можно поделить на две группы: древние (*scholia vetera*) и более поздние (*scholia recentiora*). Древние схолии связаны с работой Александрийской школы в первые века ее существования (ок. III – I вв. до н.э.). В III в. до н.э. над Аристофаном в той или иной мере работали Ликофрон, Каллимах и Эратосфен². Судя по всему, объемные работы о древней комедии Ликофрона и Эратосфена (*Athen.* 485d; *Phot.* ε 2227) послужили для создания комментариев: ученые неоднократно упоминаются и цитируются в схолиях.

Первый обширный комментарий был создан Эвфронием³. Вероятно, комментарии писал и его ученик, Аристофан Византийский, который стал главой Александрийской библиотеки ок. 200 г. до н. э.⁴ Его заслугой принято считать издание комедий и введений к ним (сохранившиеся стихотворные ὑποθέσεις – вероятно, потомки этих введений)⁵.

¹ Pintacuda 1982, 5-6.

² Dickey 2007, 29.

³ Ibid.

⁴ Pfeiffer 1968, 172.

⁵ Dubner 1998, 22.

В младшем поколении пояснения к комедиям, судя по всему, писали Каллистрат, Аристарх (ученики Аристофана) и Тимахид Родосский⁶. Каллистрат комментировал по меньшей мере шесть комедий Аристофана (Athen. 495a); а Аристарх, занявший в итоге пост главы Александрийской библиотеки, как минимум восемь. Тимахид Родосский известен только как комментатор «Лягушек»⁷. Также нужно упомянуть ученика Аристарха, Аммония (род. ок. 170 г. до н. э.⁸), и его примечательный труд о людях, которые высмеиваются в комедиях – «Κωμφοῦμενοι». Очевидно, что он сыграл значительную роль в решении проблем просопографии при создании схолиев (см. Σ Vesp. 1238a; Σ Av. 1297).

Работы этих и других ученых были собраны в один комментарий Дидимом в конце I в. до н.э. или начале I века н.э. Затем в I или II веке Симмах составил другой комментарий, используя труд Дидима как главный источник. Вероятно, он и послужил архетипом сохранившихся до нас схолиев, когда стал переписываться⁹.

Хотя древних схолиастов от классической эпохи отделяло несколько столетий, их объяснения имеют большое значение, в частности, из-за доступа к античным текстам, которые позднее были утрачены. Однако древние схолии – не самый связный и логичный комментарий. Часто приводятся несопоставимые точки зрения и используются перефразирования уже упомянутого. Внутренняя противоречивость схолиев усугубилась за счет грамматических и риторических примечаний из византийских школ, а также из-за искажений при переписывании.

Поздние схолии представлены в трудах византийских ученых (ок. XIV – XV вв. н. э.): Иоанн Цец, Фома Магистр, Деметрий Триклиний. Эти схолии представляют меньшую ценность, чем древние, поскольку они слишком удалены от эпохи Аристофана по времени, а большая их часть является переписи-

⁶ Dickey 2007, 29.

⁷ Ibid.

⁸ D'Alessandro 2018, 108.

⁹ Dickey 2007, 29.

сыванием древних схолиев. В работе будут рассматриваться почти исключительно древние схолии.

Итак, работа посвящена тем схолиям, которые касаются музыки классической эпохи. *Проблематика исследования* лежит в области интерпретации античных комментариев и соответствующих комедийных пассажей, определения степени достоверности сведений схолиастов и их значения для современных изысканий в сфере античной музыки и наследия Аристофана. *Выбор темы* продиктован недостаточной изученностью, отсутствием комплексных работ по тематике. По этой причине *научная литература* представлена в основном современными комментариями к комедиям и статьями, подробно разбирающими тот или иной частный вопрос интерпретации.

Среди комментариев нужно выделить пояснения к комедиям «Ахарняне» в издании Д. Олсона¹⁰, к «Птицам» в издании Н. Данбар¹¹ и к «Осам» в издании З. Байлса и Д. Олсона¹². Они часто затрагивают сведения схолиастов и дают им критическую оценку. Среди статей стоит выделить многочисленные работы Н. Алмазовой, которые дают всесторонний анализ сведений о номах, затрагивая схолии к Аристофану; подробную статью о Кинесии Дж. Франклина¹³, а также работу А. Хартвига¹⁴ о Хериде, в которой с опорой на схолии выстраивается теория о двух разных музыкантах тезках, высмеянных у Аристофана. Среди общих работ по античной музыке необходимо упомянуть ставшую классической работу М. Веста¹⁵ и труд Б. Циммермана¹⁶ об истории дифирамба. В отношении истории науки полезными оказались труд Р. Пфейффера¹⁷, основательно разбирающий сведения об античных ученым; ра-

¹⁰ Olson 2002.

¹¹ Dunbar 1998.

¹² Biles, Olson 2015.

¹³ Franklin 2017.

¹⁴ Hartwig 2009.

¹⁵ West 1992.

¹⁶ Zimmermann 1992.

¹⁷ Pfeiffer 1968.

бота Э. Дики¹⁸ о традиции античных комментариев и краткий, но содержательный обзор истории схолиев Н. Данбар¹⁹.

Круг источников в работе представлен изданиями комедий Аристофана и схолиев к ним; вспомогательными источниками можно назвать издания других античных авторов. Те издания, по которым приводится текст в работе, можно увидеть в *списке источников*. Текст схолиев и детали о рукописной традиции чаще всего приводится по лучшему на данный момент²⁰ многотомному изданию, выходявшему в разное время под редакцией В. Костера, Д. Холверды и Н. Вилсона, однако для трех комедий – «Лягушки», «Женщины в народном собрании» и «Лисистрата» – используется стандартный текст Ф. Дюбнера ввиду отсутствия в распоряжении прочего. *Метод изучения* источников в работе включает в себя филологический анализ, интерпретацию текста, сравнение и сопоставление с другими источниками.

Наконец, *цель работы* состоит в том, чтобы предоставить критический анализ «музыкальных» схолиев и сделать выводы об их достоверности и значимости; по возможности составить представление о преемственности и изменении музыки. Необходимо отметить, что *задачи* исследования ограничиваются рассмотрением тех схолиев, которые допускают их проблематизацию (были исключены очевидные и однозначные комментарии). Кроме того, для целесообразности в работу не вошли схолии, которые хотя и относятся к песенным пассажам комедий, не затрагивают их музыкальный аспект.

¹⁸ Dickey 2007.

¹⁹ Dunbar 1998, 18-29.

²⁰ Dickey 2007, 30.

ГЛАВА I. МУЗЫКАНТЫ

Вследствие склонности Древней аттической комедии адресовать насмешки конкретным лицам одна из задач, с самого начала стоявших перед античными комментаторами, – идентификация людей, которых Аристофан называет по имени, и толкование шуток, некогда понятных знакомым с ними современникам. В первой главе анализируются сведения и приемы схолиастов в комментариях, посвященных нескольким музыкантам V в. до н. э.

I. 1. Кратин и Артемон

Хор поет о преимуществах свободного рынка без военных ограничений, который удастся создать Дикеополю, заключившему со Спартой индивидуальный мир. В частности упоминаются неприятные люди, встречи с которыми можно будет избежать на новом рынке (Ach. 847-853):

οὐδ' ἐντυχὼν ἐν τᾷγορᾷ πρόσεισί σοι βαδίζων
Κρατῖνος ἀεὶ κεκαρμένος μοιχὸν μιᾷ μαχαίρᾳ,
ὁ περιπόνηρος Ἀρτέμων, ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν,
ᾔζων κακὸν τῶν μασχαλῶν πατρὸς Τραγασαίου·

«И случайно не подойдет к тебе на рынке Кратин, коротко постриженный по-прелюбодейски, *мошенник Артемон*, слишком проворный в музыке, плохо пахнувший в подмышках, как отец – уроженец Трагас (= Козлодоевска)».

Схолии:

849a. vet Tr <Κρατῖνος:> οὗτος μελῶν ποιητής. κωμωδεῖται δὲ ἐπὶ μοιχείᾳ καὶ ὡς ἀσέμνως κειρόμενος. μοιχὸς δὲ εἶδος καὶ ὄνομα κουρᾶς ἀπρεποῦς καὶ κιναιδώδους. REGLh

849a. vet Tr <Κρατῖνος:> сочинитель песен. Высмеивается из-за прелебодейства и неприличной стрижки. «Μοιχός» – это вид и название неприличной и катамитской стрижки.

850a. vet Tr <οὐδ' ὁ περιπόνηρος:> ὥσει ἔλεγεν ὁ περιφόρητος Ἀρτέμων, ἀπὸ τῆς παροιμίας ἧς μέμνηται καὶ Ἀνακρέων ταχθείσης ἐπὶ καλοῦ καὶ ἀρπαζομένου πρὸς πάντων παιδός. παρ' ὑπόνοιαν δὲ ἔφη τὸ <“Ἀρτέμων”> οὐ γὰρ τοῦτον ἀλλὰ τὸν Κρατῖνον βούλεται δηλῶσαι. συνεχρόνισε δὲ τῷ δικαίῳ Ἀριστείδῃ οὗτος ὁ Ἀρτέμων, ὃς ἦν ἄριστος μηχανητής. διὰ δὲ τὸ χωλὸν αὐτὸν εἶναι, ὅπου ἂν κατειλῇφι πόλεμος καὶ χρεία μηχανῆς ἦν ἐπὶ τὸ τεῖχος καταβληθῆναι ἢ τι τοιοῦτον, μετεπέμποντο αὐτὸν φερόμενον. ἀπὸ τούτου οὖν ἡ παροιμία. καὶ πάντες οἱ σοφοὶ περιφόρητοι καλοῦνται. REFLh

850a. vet Tr <οὐδ' ὁ περιπόνηρος:> как будто он сказал «ὁ περιφόρητος Ἀρτέμων» по пословице, которую упоминает и Анкреонт, обозначающей красивого и для всех доступного юношу. И «Артемон» он сказал иносказательно, ведь хочет указать не на него, а на Кратина. Этот Артемон, который был очень хорошим (военным) инженером – современник справедливого Аристиды. Из-за того, что он был хромым, где бы ни случалась война и ни была необходимость в инженерном искусстве (разрушить стену или что-то подобное), посылали за ним (чтобы его принесли). Вот отсюда пословица. И все мудрецы зовутся «περιφόρητοι».

851a vet ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν: ὡς ἐπὶ τροχοῦ ποιοῦντος αὐτοῦ ποιήματα. ἦν δὲ καὶ μελοποιός. REG

851a vet ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν: создавал произведения на «колесе» (инструмент пытки?). Он (Кратин?) был также музыкантом/поэтом.

851b Tr ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν] μελοποιὸς καὶ μηχανικὸς γὰρ ἦν καὶ ποιῶν ἐπὶ τροχοῦ μηχανήματα. Lh

851b Τὸ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν] ведь он был поэт/музыкант и инженер, создавая механизмы на «колесе».

Читая текст и античные комментарии, мы встречаем несколько важных для нас спорных пунктов. Необходимо разобраться, что значит «слишком скорый в музыке», к кому это относится и как это понимает схолиаст. Этим и сопутствующим им вопросам будут посвящены следующие абзацы.

Начать нужно с вопроса о том, какого Кратина высмеивает Аристофан в пассаже «Ахарнян». Дело в том, что Кратин в схолиях характеризуется выражением «μελῶν ποιητής», которое обычно обозначает лирического поэта (музыканта) в противовес поэту эпическому и драматическому. Эта подробность может говорить о том, что речь идет не о знаменитом комедиографе, а о его тезке²¹, однако в античных источниках никакой информации о Кратине-лирике мы не находим²².

В XIX веке и начале XX было распространено мнение, что Аристофан высмеивает какого-то другого, менее известного человека. При этом по контексту делались выводы, что речь идет о представителе «новой музыки»²³ или, конкретнее, о дифирамбографе²⁴ (cf. ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν²⁵). Действительно, помимо странной характеристики схолиаста сам контекст пассажа наводит на мысль, что в комедии представлен иной человек, вероятно, музыкант.

Во-первых, на момент постановки «Ахарнян» (425 г. до н. э.) Кратин-комедиограф должен был быть в слишком солидном возрасте, чтобы высмеиваться в качестве прелюбодея (он умер примерно в 420 до н. э.²⁶). Кроме того, ни в сохранившихся комедиях Аристофана, ни в других источниках не

²¹ Кратин-комедиограф в схолиях стандартно называется ἀρχαίᾱς κωμῳδίας ποιητής (Σ Eq. 400a, 537a).

²² Olson 2002, 283, n. 849.

²³ Halbertsma 1855, 64-65; Starkie 1909, 176, n. 851.

²⁴ Blaydes 1887, 104, n. 849.

²⁵ Возможное указание на импровизацию или случайность/спонтанность в исполнении/сочинительстве.

²⁶ Bakola 2010, 3.

упоминается распущенность Кратина²⁷. Во-вторых, выражение «ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν» так же с трудом можно отнести к характеристике престарелого комедиографа: намекать на «спешку» может разве что позднее сообщение грамматика Платония (CGF I. 14-16²⁸).

Кажется, что эти аргументы вместе с указанием схолиаста на «песенного поэта» дают неопровержимые доказательства в пользу «другого» Кратина, однако лишь на первый взгляд. Схолиаст не всегда бывает точен, а насмешки Аристофана не всегда ясны. При ближайшем рассмотрении оказывается, что в «Ахарнях» речь все же идет о Кратине-комедиографе, а в схолий каким-то образом закралась неточность²⁹. В последние десятилетия в пользу этой гипотезы было высказано много проницательных замечаний.

Можно предположить, что «μελῶν ποιητής» появилось потому, что схолиаст не смог соотнести характеристики в этом фрагменте с образом Кратина-комедиографа. Поскольку «ὁ περιπόνηρος Ἀρτέμων» явно является приложением к «Кратину»³⁰, что подтверждает и схолиаст (παρ' ὑπόνοιαν δὲ ἔφη τὸ <“Ἀρτέμων”> οὐ γὰρ τοῦτον ἀλλὰ τὸν Κρατῖνον βούλεται δηλῶσαι), все характеристики в этом абзаце так или иначе должны относиться к Кратину: короткая стрижка прелюбодея, проворство в стихах (мусическом искусстве) и неприятный запах, как у отца.

Не найдя никакой информации о «другом» Кратине, схолиаст мог просто записать все то, что выводилось из контекста. Например, У. Старки уверен, что выражение «μελῶν ποιητής» было выведено из текста комедии³¹. Возможно, схолиаст так и не смог окончательно решить, о ком идет речь, и

²⁷ Упоминается как любитель выпить или комаст (Eq. 400-401, 526-536; Ach. 1162-1173; Pax 700-703), как забытый и потерявший со старостью хватку комедиограф (Eq. 526-536).

²⁸ Не слишком изыщен в вышучивании: οὐ γάρ, ὥσπερ ὁ Ἀριστοφάνης, ἐπιτρέχειν τὴν χάριν τοῖς σκώμμασι ποιεῖ τὸ φορτικὸν τῆς ἐπιτιμήσεως διὰ ταύτης ἀναιρῶν, ἀλλ' ἀπλῶς κατὰ τὴν παροιμίαν “γυμνῇ τῇ κεφαλῇ” τίθησι τὰς βλασφημίας κατὰ τῶν ἀμαρτανόντων. Непоследовательный сюжет: εὐστοχος δὲ ὢν ἐν ταῖς ἐπιβολαῖς τῶν δραμάτων καὶ διασκευαῖς, εἴτα προῖων καὶ διασπῶν τὰς ὑποθέσεις οὐκ ἀκολούθως πληροῖ τὰ δράματα.

²⁹ Bergk 1838, 202; Van Leeuwen 1901, 148, n. 851; Sommerstein 1980, 198, n. 849; Olson 2002, 283, n. 849.

³⁰ Olson 2002, 283, n. 850.

³¹ Starkie 1909, 174, n. 849.

поэтому высказался довольно абстрактно. На это может указывать осторожность и скупость, с которой схолиаст освещает строки: не говорится о том, что речь идет о «другом» Кратине, как в случае, например, с Херидом (Σ^{RV} Рах 951; $\Sigma^{\text{RVEГ}}$ Ав.858) или Горгием ($\Sigma^{\text{RVГ}}$ Ав.1701).

А. Sommerstein предположил, что выражение «μελῶν ποιητής» могло быть результатом поспешного заключения на основе пассажа «Всадников» (Equ. 529-533)³². Действительно, здесь Кратин представлен сочинителем песен, которые были популярны на симпозиях, а сразу после – отжившим свой век музыкантом:

ᾶσαι δ' οὐκ ἦν ἐν συμποσίῳ πλήν· Δωροῖ συκοπέδιλε,
καὶ τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων· οὕτως ἦνθησεν ἐκεῖνος. 530
Νυνὶ δ' ὑμεῖς αὐτὸν ὀρῶντες παραληροῦντ' οὐκ ἐλεεῖτε,
ἐκπιπτουσῶν τῶν ἡλέκτρων καὶ τοῦ τόνου οὐκέτ' ἐνόντος
τῶν θ' ἁρμονιῶν διαχασκουσῶν· ἀλλὰ γέρων ὦν περιέρρει ...

Несмотря на это, крайне сомнительно, что схолиаст, опираясь на эти строки, заключил, что речь идет о лирическом поэте (отличном от комедиографа). Во-первых, это невозможно вывести из контекста, поскольку речь идет о комедийном деле и комедиографах (Магнет, Коннас). Во-вторых, схолий того же кодекса Estensis к «Всадникам» уверенно говорит не только о том, что речь идет об известном комедиографе, но и о том, что песни происходят из его комедии «Евнеиды» (τέκτονες πάντες οἱ τεχνῖται. καὶ τοῦτο δὲ ἐκ τῶν Εὐνειδῶν Κρατίνου). Поэтому, если и исходить из связи «μελῶν ποιητής» и строк из «Всадников», то более вероятным кажется, что схолиаст, комментируя «Ахарнян», понимал, что речь идет о Кратине-комедиографе и что на пирхах пели песни из его комедий, но все же предпочел назвать его «μελῶν ποιητής», поскольку тот действительно сочинял песни для своих комедий, а в «Ахарнянах» употребляется слово «μουσική».

³² Sommerstein 1980, 198, n. 849.

Теперь вернемся к необычной стрижке Кратина. Шутка Аристофана могла указывать как раз на то, что престарелый Кратин молодился³³, в частности с помощью стрижки³⁴, настолько плохой, что он выглядел как любовник, обритый после уличения в прелюбодеянии (cf. Nub. 1083, Pl. 168). Возможно, утверждение Аристофана – не столько попытка обличить аморальное поведение Кратина, сколько способ показать себя лучшим комедиографом: образы, построенные на сексуальных отношениях, использовались комическими поэтами, чтобы размышлять о проблемах поэтического творчества и противостоять друг другу³⁵. Можно предположить, что инсинуация в «Ахарнянах» – часть продолжительной конфронтации, которую можно увидеть в их комедиях³⁶. Во «Всадниках» (Equ. 515-517) Аристофан представляет себя как единственного поэта, с которым персонифицированная Комедия согласилась бы вступить в прочные отношения, а на следующий год выходит комедия Кратина «Кувшин» (Πυτίνη), в которой он представляет себя мужем Комедии (вероятно, в ответ на строки «Всадников»³⁷).

Выражения «ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν» также можно интерпретировать в рамках версии о комедиографе. Во-первых, судя по всему, слово «μουσική» иногда может обозначать именно «комедию», как можно заключить по фрагменту Евполида³⁸ (Eupol. fr. 392 K.-A)³⁹. Во-вторых, упоминаемая «спешка» или «проворность» может быть просто универсальной инсину-

³³ Молодящиеся пожилые люди частые персонажи комедий Аристофана (Vesp. 1342-1387, Ecc1. 848-849, Pl. 959-1094).

³⁴ Cf. Ephipp. fr. 14. 6 ο моднике εἶ μὲν μαχαίρα ξύστ' ἔχων τριχώματα

³⁵ Bakola 2010, 20.

³⁶ Bakola 2010, 20.

³⁷ Biles 202, 184-185.

³⁸ Starkie 1909, 176, n. 851.

³⁹

ὅ τι μαθόντες τοὺς ξένους μὲν λέγετε ποιητὰς σοφούς,
ἣν δέ τις τῶν ἐνθάδ' αὐτοῦ μηδὲ ἐν χειρὸν φρονῶν
ἐπιτιθῆται τῇ ποιήσει, πάνυ δοκεῖ κακῶς φρονεῖν,
μαίνεται τε καὶ παραρρεῖ τῶν φρενῶν τῷ σῶι λόγῳ.
ἀλλ' ἐμοὶ πείθεσθε, πάντως μεταβαλόντες τοὺς τρόπους,
μή φθονεῖθ' ὅταν τις ἡμῶν μουσικῇ χαίρῃ νέων

Другой Артемон был военным инженером из Клазомен, работавшим на Перикла (Plut. Per. 27 = Ephoros, FGrH 70 F194⁴³). Сообщается, что его называли «περιφόρητος», поскольку из-за хромоты его перемещали на носилках. Однако, судя по всему, этот Артемон не имеет отношения к комедии. Эфор, скорее всего, каким-то образом смешал образы Артемона из сочинения Анакреонта и инженера, который помогал Периклу с осадой Самоса (ок. 441 до н. э.). Таким образом, он не только мог перенести эпитет «περιφόρητος» на инженера более позднего времени, но еще придумать (или повторить за кем-то) в объяснение этого эпитета историю о том, что он был хромым и повсюду передвигался на носилках во время осады⁴⁴. Что Эфор допустил анахронизм, было замечено еще в античности: на это указывает Гераклид Понтийский (Heraclid. fr. 60 Wehrli = Plut. Per. 27).

Учитывая эти замечания, мы можем сделать вывод, что Аристофан уподобляет Кратина именно Артемону Анакреонта. Однако нужно признать, что, если в словах Эфора есть доля правды, шутка в своем второстепенном значении дополнительно могла указывать и на хромого инженера. К. Браун предполагает, что эпитет «περιφόρητος», которым Анакреонт характеризовал своего современника, стали использовать (возможно, комедиографы⁴⁵), чтобы дразнить Артемона-инженера. Помимо общего имени поводом для шутки могла быть многозначность эпитета: «о котором везде говорят» и «которого везде носят»⁴⁶.

Теперь, учитывая эту информацию, взглянем на то, что сообщает нам об Артемоне схолиаст. На первый взгляд, он считает, что Артемон Анакреонта и Артемон-инженер – одно и то же лицо. Однако нужно признать, что повествование схолия довольно сбивчиво. Если схолиаст действительно счи-

⁴³ Ἐφορος δὲ καὶ μηχαναῖς χρῆσασθαι τὸν Περικλέα, τὴν καινότητα θαυμάσαντα, Ἀρτέμωνος τοῦ μηχανικοῦ παρόντος, ὃν χωλὸν ὄντα καὶ φορεῖω πρὸς τὰ κατεπείγοντα τῶν ἔργων προσκομιζόμενον ὀνομασθῆναι περιφόρητον. τοῦτο μὲν οὖν Ἡρακλείδης ὁ Ποντικὸς ἐλέγχει τοῖς Ἀνακρέοντος ποιήμασιν, ἐν οἷς ὁ περιφόρητος Ἀρτέμων ὀνομάζεται πολλαῖς ἔμπροσθεν ἡλικίας τοῦ περὶ Σάμον πολέμου.

⁴⁴ Brown 1983, 5.

⁴⁵ Diphil, Ἐμπορος, fr. 35 K.-A: ὁ περιφόρητος Ἀρτέμων.

⁴⁶ Brown 1983, 5.

тал, что Артемон один, то почему его не смущает то обстоятельство, что две пословицы с одним эпитетом в отношении одного Артемона означают совершенно разные вещи (Σ^{REGLh} 850)? Разумно предположить, что комментатор не слишком задумывался о согласовании или выборе наиболее вероятной гипотезы, но просто собрал все имеющиеся сведения⁴⁷: в тексте схолия содержится три различных объяснения эпитета «περιφόρητος».

Наконец, перед нами схолий, в котором говорится о музыканте (ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν: ὡς ἐπὶ τροχοῦ ποιοῦντος αὐτοῦ ποιήματα. ἦν δὲ καὶ μελοποιός). Судя по всему, выражение комедии и схолий к нему относится к Кратину, ведь он уже назывался «сочинителем песен». Однако, как кажется, схолиаст имеет в виду Артемона Анакреонта⁴⁸.

Большое затруднение вызывает интерпретация выражения «ἐπὶ τροχοῦ». Информация об этом «колесе», очевидно, была взята из стихов Анакреонта (πολλὰ μὲν ἐν δούρῳ τιθεὶς αὐχένα, πολλὰ δ' ἐν τροχῷ). Однако какое отношение «орудие пытки» имеет к комедиографу, дифирамбографу или к поэтическому творчеству вообще? Поскольку схолий является пояснением к «ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν» можно предположить, что комментатор пытался объяснить поспешность, о которой говорится в комедии, но, как и мы сейчас, не смог понять эти слова Аристофана.

В целом можно подытожить, что у схолиаста было очень расплывчатое представление о Кратине и его музыке, а недостаток сведений, судя по всему, он пытался компенсировать контекстом и имеющейся информацией об Артемоне.

I. 2. Мосх и Дексифей

В прологе комедии «Ахарняне» Дикеополь начинает перечислять те моменты из своей жизни, которые показались ему наиболее неприятными и,

⁴⁷ Rutherford 1896, 349, n. 851.

⁴⁸ Rutherford 1896, 349, n. 851: ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν κ.т.л.: Artemon made poems when he was on (the instrument of torture) the wheel. He was a lyric poet.

что случалось с ним значительно реже, приятными. Среди прочих моментов упоминаются музыкальные соревнования, на которых он присутствовал (Ach. 13-16):

ἀλλ' ἕτερον ἥσθην, ἡνίκ' ἐπὶ Μόσχῳ ποτέ
Δεξιθεὸς εἰσῆλθ' ἀσόμενος Βοιώτιον.
τῆτες δ' ἀπέθανον καὶ διεστράφην ἰδὼν, 15
ὅτε δὴ παρέκυψε Χαῖρις ἐπὶ τὸν ὄρθιον.

13 μόσχῳ Bentley

«Но вот другой приятный случай, когда однажды вслед за Мосхом вышел Дексифей с намерением исполнить беотийский [ном]. А в этом году *я чуть не умер, чуть не лишился зрения, когда увидел, как выглянул Херид, чтобы исполнить ортийский [ном]*».

Схолии:

vet (i) ἡνίκ' ἐπὶ Μόσχῳ ποτέ: ἀντὶ τοῦ μετὰ τὸν Μόσχον. ἦν δὲ οὗτος φαῦλος κιθαρωδός, πολλὰ ἀπνευστὶ ᾄδων. REG

(ii) εἰς τὸ αὐτό: ὁ Μόσχος κιθαρωδὸς Ἀκραγαντῖνος. τινὲς οὕτως, ὅτι ὁ νικήσας ἄθλον ἐλάμβανε μόσχον. τὸ δὲ Βοιώτιον μέλος οὕτω καλούμενον, ὅπερ εὔρε Τέρπανδρος, ὥσπερ καὶ τὸ Φρύγιον. ὁ δὲ Δεξιθεὸς ἄριστος κιθαρωδὸς καὶ πυθιονίκης. οἱ δὲ ψυχρὸν αὐτὸν εἶναί φασιν. REG

vet (i) ἡνίκ' ἐπὶ Μόσχῳ ποτέ: вместо «после Мосха». Это был посредственный кифаред, поскольку исполнял большие [песенные части], не вдыхая [воздух].

(ii) εἰς τὸ αὐτό⁴⁹: Мосх – кифаред из Акраганта. Некоторые полагают, что так [сказано] потому, что победитель [на музыкальных состязаниях] по-

⁴⁹ «К тому же самому выражению».

лучал в качестве награды бычка. Беотийский же – называемый так лад – изобрел Терпандр, так же как фригийский. Дексифей же – кифаред очень хороший, к тому же победитель на Пифийских играх. Некоторые же говорят, что он слабый [исполнитель].

13b Tr οὗτος ὁ Μόσχος φαῦλος ἦν κιθαρωδὸς Ἀκραγαντῖνος. ἐκλήθη δὲ οὕτω διὰ τὸ λαμβάνειν ἐν τῇ νίκῃ μόνον ἄθλον. Lh

13b Tr Этот Мосх был посредственным кифаредом из Акраганта. Он назван так из-за получения бычка в качестве награды за победу.

Итак, упоминаются участники этих состязаний. Сразу отметим, что помимо информации в схолиях о Мосхе и Дексифее мы ничего не знаем.

По мнению схолиастов Мосх был кифаредом, притом посредственным. Однако сообщается и альтернативная версия понимания этой строки – победитель на соревнованиях получал в качестве награды бычка, т.е. ἐπὶ Μόσχῳ можно понять как ἐπὶ μόνῳ. На такой позиции настаивает Р. Бентли⁵⁰, подтверждая это тем, что бык являлся призом на состязаниях в дифирамбе (AP 6, 213; Pind. Ol. 13.19). Однако наличие такого приза на кифародических агонах не находит своего подтверждения в других источниках⁵¹, что вызывает недоверие к сведениям схолиаста. Например, для агонов на Панафинейх IV века до н. э. в качестве приза были характерны «ἀργύριον καὶ χρυσία», а конкретно для состязаний кифаредов засвидетельствована такая награда за первое место: золотой венок и серебро общей стоимостью в 1500 драхм⁵². Интересно отметить, что как раз для этой строки у Деметрия Триклиния дается другая версия: Мосхом музыканта прозвали из-за получения (неоднократного, судя по тому, что субстантивированный глагол стоит в inf. praes.) бычка в качестве награды за победу. Вероятно, здесь представлена ошибочная интерпретация строк из древних схолиев, а именно словосочетания «τινὲς οὕτως». Обычно оно

⁵⁰ Bentley 1781, 321.

⁵¹ Olson 2002, 70; Starkie 1909, 11. ad v.13.

⁵² Davison 1958, 37.

вводит альтернативную версию толкования, а не дополнение или пояснение⁵³. Кроме того, имя «Мосх» было довольно популярно в IV веке, особенно в Афинах⁵⁴.

Судя по всему схолиасты в своей интерпретации этого фрагмента опирались лишь на сам текст комедии⁵⁵. Если предположить, что это так, то становится ясно, почему еще в древности было предложено несколько версий чтения одной из строк (Ach. 13). Однако относительно Мосха также дается информация, которую нельзя вывести из контекста: указывается родной город кифареда. С одной стороны, сведения об Акраганте⁵⁶ могут свидетельствовать о том, что схолиаст обладал неким недоступным для нас источником, сообщаящим об этом музыканте (как и то, что он был кифаредом)⁵⁷, но с другой – схолиаст мог добавить эту незначительную ложную информацию⁵⁸, чтобы придать правдоподобия своей интерпретации. Конечно, более вероятной кажется аутентичность этой детали: нет никаких общих мест в античной традиции, которые связывали бы Акрагант с кифаредами (как, например, Лесбос) или музыкантами вообще, что уменьшает вероятность выдумки схолиаста. По этому же принципу информация об особенностях пения кифареда (πολλὰ ἀπνευστὶ ᾄδων) выглядит правдоподобно: ни контекст комедии, ни письменная традиция не указывают на критику подобного рода. С большой вероятностью автосхедиасмой (τὸ αὐτοσχεδίασμα) может быть отрицательная оценка музыкальных способностей Мосха и положительная сле-

⁵³ Ср., например: Σ Ach.1182a.1 vet <πίλον δὲ τὸ μέγα:> ἔπαιξε πλάσας ὄνομα ὄρνιθος. τινὲς οὕτως·

πίλου δὲ τοῦ μεγάλου πεσόντος εἰς τὰς πέτρας, δεινὸν μέλος ἐξηύδα ὁ Λάμαχος. <...> REG

⁵⁴ The Lexicon of Greek Personal Names [Электронный ресурс]. База данных. Поисковый запрос: «Μόσχος» URL: <http://clas-lgpn5.classics.ox.ac.uk:8080/exist/apps/lgpn1-search/index.html> (дата обращения: 24.01.2021).

⁵⁵ Van Leeuwen 1901, 10; Starkie 1909, 11.

⁵⁶ Информация об Акраганте появляется лишь в кодексе Estensis и у Триклиния, однако именно это указывает на то, что эта деталь была в рукописи ф, которая послужила источником кодексам Estensis и Laurentianus, а также Триклинию. Не ясно, почему Акрагант пропадает в Laurentianus.

⁵⁷ Алмазова 2015, 12.

⁵⁸ Landfester 1970, 93.

дующего за ним исполнителя: ведь это объясняет, почему Дикеополью это событие доставило удовольствие.

Дексифей представлен в схолиях как хороший кифаред и к тому же пифийский победитель, но с оговоркой: некоторые считали, что он слабый исполнитель. Двойственная оценка Дексифея может указывать на разные способы истолковать строки, в которых Дикеополь говорит о полученном удовольствии от выступления - буквально или иронически⁵⁹. В этом случае упоминание схолиастом победы на пифийских играх было призвано показать безусловное мастерство музыканта, ведь «пифийский победитель» - высший статус для исполнителя в то время. А что касается иронического толкования стк. 13-14, то оно кажется неправдоподобным, поскольку в строке 5 Дикеополь собирается припомнить как раз приятные моменты; чередование приятных и неприятных моментов кажется более уместной композицией, чем радостное воспоминание, за которым следуют три удручающих⁶⁰.

Кроме того, мы узнаем, что Дексифей, который так обрадовал Дикеополя, вышел с исполнением «беотийского напева» (Βοιωτικὸν μέλος). Само словосочетание, которое употребил схолиаст, говорит нам о том, что он понимал μέλος не как определенную песню, а как тип музыки в определенной тональности, ведь такое значение слова μέλος характерно как раз для сочетаний с этническим определением: фригийский, эолийский и т.д.⁶¹ Кроме того, сообщается, что этот напев изобрел Терпандр. Речь идет о легендарном кифарее VII в. до н.э., и отсюда становится ясно, что под беотийским напевом имеется в виду, вероятно, один из изобретенных им кифародических номов. В пользу того, что это видовое название, говорит и то, что «беотийский напев» в комедии исполняется на музыкальном соревновании, а для состязаний V в. до н. э., за редким исключением, были характерны новые музыкальные сочинения⁶².

⁵⁹ Ribbeck 1864, 191.

⁶⁰ Алмазова 2015, 12, прим. 14.

⁶¹ Koller 1965, 27.

⁶² Алмазова 2015, 12-13.

Изобретение Беотийского нома Терпандром подтверждается свидетельствами Псевдо-Плутарха и Юлия Полидевка.

Ps.-Plut. De mus. 1132D: οἱ δὲ τῆς κιθαρωδίας νόμοι πρότερον <οὐ> πολλῶ χρόνῳ τῶν αὐλωδικῶν κατεστάθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου ἡ ἐκεῖνος γοῦν τοὺς κιθαρωδικοὺς πρότερος ὠνόμασε, Βοιωτίον τινα καὶ Αἰόλιον Τροχαῖόν τε καὶ Ὀξὺν Κηπίωνα τε καὶ Τερπάνδρειον καλῶν, ἀλλὰ μὴν καὶ Τετραοίδιον⁶³.

13 οὐ add. W.-R. cl. p. 5, 12 || 14 οὖν mus. codd. quidam, item vv. 20. 25 ||
15 πρότερον Wy. πρῶτος Volkm. || 16 Τερπάνδριον mus. quid.

«Кифародические же номы были установлены незадолго до авлодических, во времена Терпандра. По крайней мере, он первый дал имена кифародическим номам: беотийский, эолийский, трохаический, высокий, Кепионов, Терпандров и четырехпесенный».

Poll. IV, 65: νόμοι δὲ οἱ Τερπάνδρου ἀπὸ μὲν τῶν ἐθνῶν ὅθεν ἦν, Αἰόλιος καὶ Βοιωτίος, ἀπὸ δὲ ῥυθμῶν ὀρθίος καὶ τροχαῖος, ἀπὸ δὲ τρόπων ὀξὺς καὶ τετραώδιος, ἀπὸ δὲ αὐτοῦ καὶ τοῦ ἐρωμένου Τερπάνδρειος καὶ Καπίων⁶⁴.

65. 5. Τετράοιδος C.

«Номы Терпандра по названию народов, откуда он был родом – эолийский и беотийский, по ритму – ортийский и трохаический, по характеру исполнения – высокий и четырехпесенный, по имени его самого и его возлюбленного – Терпандров и Кепионов».

Интересно отметить, что фригийский ном, который упоминается в схолиях, ни один источник не относит к созданным или названным Терпандром.

⁶³ По изданию: Ziegler, Pohlenz 1959, 4.

⁶⁴ По изданию: Bekker 1846, 199.

Это дает право предположить, что и схолиаст имел в виду нечто другое: общий этнический принцип наименования беотийского и фригийского «напевов»⁶⁵. Существуют интерпретации этого схолия, которые предлагают добавить имя Олимпа, как «изобретателя» фригийского нома: τὸ δὲ Βοιωτίων μέλος <...> ὅπερ εὔρε Τέρπανδρος, ὥσπερ καὶ τὸ Φρύγιον <Ὀλυμπος>⁶⁶; ὥσπερ καὶ <Ὀλυμπος ὁ Φρύξ> τὸ Φρύγιον⁶⁷. Бергк в последнем примере ссылается на античную пословицу, которая, очевидно, была выписана из «Ахарнян» и снабжена информацией из схолиев: τὸ δὲ Βοιωτίων οὕτω καλούμενον εὔρε Τέρπανδρος, ὥσπερ ὁ Φρύξ τὸν Φρύγιον⁶⁸. В античной традиции имя Олимпа действительно связывается с изобретением фригийского лада или фригийских песен (Poll. 4. 78, Ps.-Plut. De mus. 1137d). Тем не менее, кажется неправдоподобным, чтобы схолиаста внезапно заинтересовала информация о происхождении фригийского лада, который даже не упоминается в комедии: более вероятной может оказаться интерполяция слов ὅπερ εὔρε Τέρπανδρος в текст схолия⁶⁹.

Подводя итог, можно сказать, что хотя сведения о Мосхе и Дексифее в схолиях сомнительны, можно допустить, что некоторые детали правдивы и опираются на неизвестные нам источники.

I. 3. Херид

Другой неприятный момент из жизни Дикеополя связан с именем Херида. Вот что сообщают о нем схолии к «Ахарнянам»:

⁶⁵ Wilamowitz-Moellendorff 1903, 90, Anm.1; Gostoli 1990, 94, ad Test. 30.

⁶⁶ Croiset 1914, 63, n.3; Flach 1884, 124.

⁶⁷ Bergk 1914, 8, n. 812.

⁶⁸ Paroemiogr. II. Apostol. Cent. XI, 79. Полностью: Μόσχος ᾄδων Βοιωτίων: Μόσχος φαῦλος κιθαρωδός, πολλὰ ἀπνευστὶ ᾄδων. τὸ δὲ Βοιωτίων οὕτω καλούμενον εὔρε Τέρπανδρος, ὥσπερ ὁ Φρύξ τὸν Φρύγιον

⁶⁹ Алмазова 2015, 10.

vet 16a. ὅτε δὴ παρέκυψε Χαῖρις: καλῶς τὸ “παρέκυψε”. ὁ δὲ Χαῖρις οὗτος
κιθαρωδὸς καὶ αὐλωδὸς φαῦλος. ὁ δὲ ὄρθιος αὐλητικὸς νόμος οὕτω καλούμενος
διὰ τὸ εἶναι ἔντονον καὶ ἀνάτασιν ἔχειν, ὥς δηλοῖ καὶ Ὅμηρος

“ἔνθα στᾶσ' ἥϊσε θεὰ μέγα τε δεινόν τε
ὄρθι'· Ἀχαιοῖσι δὲ μέγα σθένος ἔμβαλ' ἐκάστῳ”. REG

vet 16a. ὅτε δὴ παρέκυψε Χαῖρις: прекрасно [сказано] “παρέκυψε”. Этот Херид
– посредственный кифаред и авлод. Ортийский («пронзительный») же –
авлетический ном, который называется так из-за того, что он интенсивный и
напряженный, как проясняет и Гомер: «Там встав, богиня громко и страшно
издала пронзительный крик, великую силу вложила в каждого среди ахей-
цев».

Музыкант появляется и в другом пассаже «Ахарняян», когда Дикеополь
разгоняет надоедливых фиванских авлетов (Ach. 864–866):

παῦ'· ἐς κόρακας. οἱ σφῆκες, οὐκ ἀπὸ τῶν θυρῶν;
πόθεν προσέπτονθ' οἱ κακῶς ἀπολούμενοι 865
ἐπὶ τὴν θύραν μοι Χαιριδῆς βομβαύλιοι;

865 προσέπτανθ' Rct: προσέπταν a: προσέπτονθ' Dawes || **866** μου R
Χαιριδῆς Brunck: Χαιριδεῖς d

«Хватит! Чтоб вы пропали! Убирайтесь от дверей, осы! Откуда прилетели к
моей двери проклятые жужжащие авлеты, выводок Херида?»

vet Tr 866a. Χαιριδεῖς: τὰ τοῦ Χαίριδος πεπαιδευμένοι ἢ μελετῶντες. Χαῖρις
δὲ αὐλητῆς Θηβαῖος ἄμουσος, οὗ μέμνηται ἐν ἀρχῇ τοῦ δράματος

“ὅτε δὴ παρέκυψε Χαῖρις ἐπὶ τὸν ὄρθιον”. REFLh

vet Tr 866a. <Χαιριδεῖς:> то, что относится к Хериду, воспитанники или ученики. Херид же – фиванский безвкусный авлет, о котором упоминается в начале драмы <...>.

vet 866b. <βομβάυλιοι:> αὐληταί. τὸ δὲ βομβύλιος ἐν προσθέσει τοῦ α ἔφη <“βομβάυλιος”,> παίζων παρὰ τὸν αὐλόν. βομβύλιος δὲ εἶδος μελίσσης, καὶ εἴρηται παρὰ τὸ βομβεῖν. REG

vet 866b. <βομβάυλιοι:> авлеты. Добавляя «α» (альфу) к «βομβύλιος», говорит «βομβάυλιος», шутя над схожестью с «авлом». А βομβύλιος – вид пчелы, названный по «жужжанию».

Будет уместным собрать также упоминания о Хериде в других комедиях Аристофана. При подготовке к жертвоприношению о музыканте хор в «Мире» поет (Ραх 950-955):

οὐκουν ἀμιλλήσεσθον; ὥς	950
ἦν Χαῖρις ὑμᾶς ἴδῃ,	
πρόσεισιν αὐλήσων ἄκκλητος,	
κᾶτα τοῦτ' εὖ οἶδ' ὅτι	
φυσῶντι καὶ πονοῦμένῳ	
προσδώσετε δῆπου.	955

«Торопитесь! Потому что если Херид вас увидит, то явится без спросу, чтобы сыграть на авле. А после, я уверен, воздадите ему [*мясом жертвенного животного*], когда он будет стараться и дуть».

951a vet <ὥς ἦν Χαῖρις ὑμᾶς:> τῶν περὶ τὰς θυσίας αὐλητῶν ἦν ὁ Χαῖρις. R
951b ὁ Χαῖρις αὐλητῆς ἐπὶ ταῖς θυσίαις. V
951a-b ἦν δὲ καὶ ἕτερος κιθαρωδός. RV

951a vet <ὥς ἦν Χαῖρις ὑμᾶς:> Херид был из числа авлетов, связанных с жертвоприношениями.

951b Херид – авлет на жертвоприношениях.

951a-b Был и другой – кифаред.

Имя Херида появляется также в комедии «Птицы». Писфетер организует жертвенное шествие в честь новых птичьих богов по поводу основания «Тучекукуевска» (Av. 857-861):

ἴτω ἴτω ἴτω δὲ Πυθιάς βοά, 857
συναυλείτω δὲ Χαῖρις ᾠδᾶ.

Πι. παῦσαι σὺ φυσῶν. Ἡράκλεις τουτὶ τί ἦν;
τουτὶ μὰ Δί' ἐγὼ πολλὰ δὴ καὶ δεῖν' ἰδὼν 860
οὔπω κόρακ' εἶδον ἐμπεφορβειωμένον.

857 βοά Dindorf: βοὰ τῷ θεῷ **aq 858** συναυλείτω ... ᾠδᾶ Hermann in schedis: συναδέτω ... ᾠδάν **αB**: om. ᾠδάν q

«Пусть-пусть-пусть раздастся пифийский клич, и пусть Херид аккомпанирует [пифийской] песни».

«Хватит дуть! О, Геракл! Что же это такое? Это... [анаколуф], клянусь Зевсом, повидав много удивительного, я никогда еще не видел ворона в форбее».

858a. Χαῖρις ᾠδάν RVEΓ: ὥς αὐτομάτως ἐπιόντος αὐτοῦ ταῖς εὐωχίαις. ἦν δὲ RVEΓMLh ὁ Χαῖρις οὗτος ΕΓMLh κιθαρωδὸς RVEΓMLh ψυχρὸς R καὶ γέγονεν αὐλητής. μνημονεύει δὲ αὐτοῦ καὶ Φερεκράτης ἐν Ἀγρίοις· RVEΓM <...>⁷⁰ ἔστι δὲ καὶ VEΓ ἕτερος αὐλητής, οὗ μνημονεύει Κρατῖνος ἐν Νεμέσει. RVEΓ
861b. 861] ἔοικεν ὁ αὐλητής διεσκευάσθαι εἰς κόρακα. RVΓMLh

⁷⁰ Восстановленный текст помещен в следующем примечании.

861c. φορβίον ἐστὶ τὸ περικείμενον τῷ στόματι τοῦ αὐλητοῦ δέρμα, ἵνα μὴ σχισθῇ τὸ χεῖλος αὐτοῦ. RVGMLh

858a. Χαῖρις ῥδάν: он вышучивает его, поскольку он по своей инициативе приходит на празднества. А был этот Херид слабым кифаредом и сделался авлетом. Его упоминает и Ферекрат в «Дикарях»: «...» есть и другой – авлет, которого упоминает Кратин в «Немезиде».

861b. 861] кажется, что авлет переодет в ворона.

861c. Форбея же – кожаная повязка вокруг рта авлета, чтобы не отходила его губа (*чтобы губы не расходились*).

Итак, обозначим основные проблемы, которые встают перед нами с учетом схолиев. Во-первых, нужно разобраться, *за что именно высмеивается Херид и в какой роли он выступает в том или ином месте*. Во-вторых, необходимо выяснить, *говорится ли в комедиях об одном человеке, или о двух с одним именем*.

По контексту ясно, что Херид был музыкантом, и притом однозначно плохим, если опираться на описание Аристофана, подхваченное в схолиях. Кроме того, в комедиях он представлен надоедливый и навязчивый. Отрицательная оценка Херида дается также во фрагменте комедии Ферекрата «Дикари» (420 до н.э.) [fr.6 PCG]⁷¹, где музыкант называется в ряду наихудших кифаредов. Несмотря на такую оценку, паремииографы более позднего времени толкуют слова «Χαῖρις ῥδων ὄρθιον» как пословицу, которая свидетельствует о признанном музыкальном таланте Херида: когда говорят «Херид, поющий ортийский», то хотят похвалить за благозвучие и музыкальность⁷².

71

(A.) φέρ' ἴδω, κιθαρωδὸς τίς κάκιστος ἐγένετο;

(B.) <ό> Πεισίου Μέλης. μετὰ <τὸν> Μέλητα <δ'> ἦν

(A.) ἔχ' ἀτρέμ', ἐγῴδα, Χαῖρις.

⁷² *Paroemiogr.* I. Append.Cent. V, 21. Полностью: Χαῖρις ῥδων ὄρθιον: ἐπὶ τῶν εὐφώνων. Ὁ γὰρ Χαῖρις αὐλητὴς Θηβαῖος ἦν, ὄρθιος δὲ αὐλητικὸς νόμος οὕτω καλούμενος εὐτονος καὶ ἀνάτασιν ἔχων.

Упоминание ортийского нома позволяет утверждать с большой уверенностью, что речь идет о нашем комедийном Хериде. Так хороший ли Херид музыкант или плохой?

Возможно, что паремиограф, который пытался объяснить значение пословицы, понял ее неправильно, то есть не заметил иронии; или же выражение вовсе не было пословицей, но ошибочно попало в этот разряд из комедии⁷³. Вполне возможно, что выписана она была из самого текста «Ахарнян»⁷⁴. Если это так, то ᾄδων могло появиться вследствие неясности выписанного вместе с выражением глагол παρέκυψε, который впоследствии и был заменен. Иное решение проблемы допускает конъектура издателей пословиц, Лойча и Шнайдевина, которые предлагают замену εὐφώνων на ἀφώνων («с плохим голосом» или «безголосый»). Если учесть, что о Хериде в текстах никто не отзывается хорошо, выбор слова с противоположным значением кажется правильным. Однако паремиограф был уверен, что Херид – авлет, поэтому, вероятно, не стал бы использовать прилагательное характеризующее голос.

Теперь обратим внимание на музыкальное поприще, в котором представлен Херид в том или ином месте. В комедиях «Ахарняне» (866), «Мир» (950–955), «Птицы» (858–861) Херид представлен нам авлетом. Кроме того, в таком же амплуа музыкант появляется в утраченной комедии Кратина «Немезида» (PCG fr. 126 K.-A., 431 г. до н. э.): ἔστι καὶ ἕτερος αὐλητῆς (αὐλ.ομ. Suid.), οὗ μνημονεύει Κρατῖνος ἐν Νεμέσει. Если внимательно посмотреть на эти пассажи, то можно заметить, что о музыкальных способностях Херида как авлета говорится вскользь, если говорится вообще.

В «Мире» Херид явно высмеивается как нахлебник, о его музыкальных способностях ничего не говорится (ἦν Χαῖρις ὑμᾶς ἴδη, πρόσεισιν αὐλήσων ἄκλητος, κᾶτα τοῦτ' εἶ οἶδ' ὅτι φουσῶντι καὶ πονουμένῳ προσδώσετε δήπου). Глагол φουσάω нейтрально описывает игру на духовом инструменте. Правда, у

⁷³ Hartwig 2009, 385 думает о недошедшей до нас комедии.

⁷⁴ Berlinzani, 2004, 132.

Аристофана он фигурирует в пренебрежительных высказываниях о музыкантах⁷⁵, однако, судя по всему, уничижительная характеристика касается лишь неприглядного вида лица во время исполнения⁷⁶.

В «Ахарнянах» характеристика фиванских авлетов как Χαῖριδῆς βομβάυλιοι (866) также, вероятно, относится к надоедливости и навязчивости. Неологизм «βομβάυλιος» – явная игра слов с «βομβύλιος» (шмель). Очевидно, что осы и шмели были выбраны из-за сходства их жужжания со звуками авла⁷⁷. Если учесть, что фиванцы в те времена славились своей игрой на авле, а также то, что их присутствие было обычным на афинских празднествах⁷⁸, то трудно представить всех этих авлетов плохими, «словно Херид». Кроме того, само слово «βομβάυλιοι» не характеризует игру на авле как плохую. Слова с корнем «βομβ-» обычно описывают звучание инструмента без каких-либо коннотаций с плохим музыкальным исполнением⁷⁹. В схолиях к этому месту мы находим единственное упоминание Херида как плохого авлета (Χαῖρις δὲ αὐλητῆς Θηβαῖος ἄμουσος, οὗ μέμνηται ἐν ἀρχῇ τοῦ δράματος), и это легко объясняется тем, что схолиаст перенес характеристику Херида в начале комедии на Херида-авлета, не имея других источников. Это подтверждает указание, что речь идет именно о том Хериде, который упоминался в начале комедии.

Схолии также сообщают, что Херид был из Фив, однако, есть большая вероятность, что эта информация была выведена комментатором из самого текста комедии⁸⁰, хотя Фивы в V–IV вв. до н.э. действительно подарили много знаменитых авлетов Греции⁸¹.

В «Птицах» образ ворона можно понять двояко: Херид играет на авле так же немusically, как каркает ворон⁸², или музыкант сравнивается с этой

⁷⁵ Olson 1998, 253.

⁷⁶ Hartwig 2009, 386.

⁷⁷ Вероятно именно с низкими звуками, производимыми авлом. См.: West 1992, 105.

⁷⁸ Wilson 1999, 74-75.

⁷⁹ Hartwig 2009, 387.

⁸⁰ Halliwell 1984, 85; Hartwig 2009, 391.

⁸¹ West 1992, 366; Wilson 1999, 74-75.

⁸² Dunbar 1998, 345; Sommerstein 1987, 255.

птицей как нахлебник на жертвоприношениях⁸³. В пользу второй интерпретации говорит то, что в комедии «Мир», которая была поставлена перед «Птицами», контекст прямо говорит о Хериде как нахлебнике. Кроме того, шутка о вороне и жертвенных дарах появляется в «Мире» дальше по сюжету (Ραх 1099-1101, 1125). После того как Иерокл с помощью оракула призывает Тригея быть бдительным, чтобы ястреб не похитил приношения (возможная отсылка к обману Спарты), последний понимает это так, будто мясо и внутренности нужно охранять от самого Иерокла, и просит раба приглядывать за ним⁸⁴. Позже Тригей прогоняет Иерокла и говорит: «Ишь какой ворон явился из Орея!»⁸⁵. Схолии к этому месту также говорят, что ворон в этом контексте означает любителя поживиться:

1125.1 vet Tr <ἐξ Ὡρεοῦ Γ:> κόρακα εἶπεν, ἐπειδὴ ἥρπαξεν. VGLh

1125.1 vet Tr <ἐξ Ὡρεοῦ Γ:> назвал вороном, поскольку тот крадет VGLh

В этом случае, вероятно, изумление Писфетера при виде ворона в форбее относится лишь к немузыкальности ворон в целом, а не к принижению музыкальных способностей музыканта, и шутка заключается в соединении образов Херида-авлета и ворона по их общему признаку – желанием поживиться на жертвоприношениях. Можно даже вообще избежать упоминания немузыкальности ворона, если предположить, что изумление Писфетера вызвала форбея на авлете в костюме ворона (то есть в целом форбея на птице или птичьим клюве). Такой взгляд был бы более обоснованным, если бы мы точно могли сказать, что Херид был переодет в ворона или, например, имел

⁸³ Hartwig 2009, 385.

⁸⁴ **Ιερ.**

φράζεο δὴ μή πῶς σε δόλω φρένας ἐξαπατήσας
ἰκτῖνος μάρψῃ.

Τρ.

τουτὶ μέντοι σὺ φυλάττου,
ὥς οὗτος φοβερὸς τοῖς σπλάγχνοις ἐστὶν ὁ χρησμός.
ἔγχει δὴ σπονδὴν καὶ τῶν σπλάγχνων φέρε δευρί.

⁸⁵ ἤκουσας; ὁ κόραξ οἷος ἦλθ' ἐξ Ὡρεοῦ.

1100

1125

на сцене маску с клювом, однако уже схолиаст делает лишь предположение на полях о птичьем облике Херида (ἔοικεν ὁ αὐλητῆς διεσκευάσθαι εἰς κόρακα)⁸⁶.

Однако, несмотря на явную импликацию надоедливости и желания поживиться, остается вероятность, что и музыкант он был посредственный. Игра на авле на жертвоприношениях была повседневным делом, и исполнители на них были низкого ранга – ниже чем музыканты, выступавшие на агонах⁸⁷. Можно предположить, что если бы Херид был хорошим авлетом, то его были бы рады видеть на подобных мероприятиях. Но, с другой стороны, неоднократное появление Херида в комедиях указывает на его немалую известность⁸⁸, а главное – пассаж в начале «Ахарнян» ясно дает понять, что Херид был в числе агонистов на играх. Возможно, что комедийные нападки заключались как раз в том, что известный музыкант не пренебрегал любым заработком, даже неподобающим его статусу.

Намного сложнее обстоит дело с Херидом-кифаредом. Единственное однозначное свидетельство, где музыкант появляется в качестве кифареда, – фрагмент «Дикарей» Ферекрата (Σ Av. 858a). Здесь мы узнаем, что Херид – наихудший кифаред после Мелета. О музыкальных способностях самого Мелета известно немного: только то, что пением он вызывал негодование (ἀνιάω) у своих слушателей (Plat. Gorg. 502A). Из этого следует, что фрагмент действительно нужно понимать буквально.

В «Ахарнянах» (Ach. 15-16) Херид выходит с намерением исполнить ортийский ном.

Ортийский ном мог быть как кифародическим, так и авлетическим⁸⁹, а контекст не дает понять, в чем именно проводилось состязание, поскольку агон с Мосхом и Дексифеем отделен от появления Херида как минимум одним годом (τῆτες δ'). Схолии на этот счет дают довольно противоречивую

⁸⁶ О том, что у актера был вид ворона (без аргументов) см.: Rogers 1906, 119; Sommerstein 1987, 109 (перевод ad loc.).

⁸⁷ Kemp 1966, 217.

⁸⁸ Berlinzani 2004, 132.

⁸⁹ Almazova 2019, 164.

информацию: Херид был кифаредом и авлодом, а ортийский ном – авлетический. Стоит отметить, что это единственное упоминание о том, что Херид был авлодом. Это можно объяснить тем, что схолиаст работал с источником, в котором, как, например, в более поздней пословице о музыканте, Херид называется и авлетом, и певцом (Χαῖρις ᾄδων ὄρθιον: <...>Χαῖρις αὐλητῆς Θηβαῖος ἦν, ὄρθιος δὲ αὐλητικὸς νόμος <...>)⁹⁰. Таким образом, противоречие между пением и игрой на авле могло быть разрешено благодаря замене слова «авлет» на «авлод». Появление Херида-авлода можно объяснить также тем, что многие поздние авторы ошибочно используют слово «авлод» и производные от него как синоним к слову «авлет»⁹¹.

Информация в схолии о том, что Херид был кифаредом, очевидно, не относится к тексту «Ахарнян». Поскольку схолиаст нашел информацию, что ортийский ном – авлетический, и из дальнейшего текста «Ахарнян» тоже следует, что Аристофан знает Херида как авлета (Ach. 866: Χαῖριδῆς βομβαύλιος) то без дополнительных источников ему следовало бы посчитать Херида авлетом. Поэтому можно предположить, что эти сведения были взяты из комедии Ферекрата (прямо или опосредованно из другого схолия).

То, что Херид был кифаредом (в начале карьеры), сообщает также схолий к «Птицам» (858a) (ὁ Χαῖρις οὗτος κιθαρῳδὸς ψυχρὸς καὶ γέγονεν αὐλητής). Есть большая вероятность, что информация была взята из схолиев к «Ахарнянам», поскольку Херида-кифареда, который стал авлетом можно легко вывести оттуда (οὗτος κιθαρῳδὸς ... ὁ δὲ ὄρθιος αὐλητικὸς νόμος). Есть также упоминание кифареда в схолии к «Миру» (951a-b ἦν δὲ καὶ ἕτερος κιθαρῳδός), но об этом чуть позже.

Следующий важный вопрос касается личности и имени Херида. Можно ли разделить характеристики, которые представлены в комедиях, и соотнести их с двумя разными музыкантами, носящими одно и то же имя? Являются ли Херид-кифред и Херид-авлет разными людьми?

⁹⁰ Hartwig 2009, 391.

⁹¹ Almazova 2008, 31.

О том, что это разные люди говорят только схолии к «Миру» (951a-b) и «Птицам» (858a), притом в обоих случаях используется выражение ἔστι καὶ ἕτερος. Это выражение характерно для античных трудов двух типов: посвященных высмеиваемым в комедиях людям (κωμφοῦμενοι) и тёткам (ὁμόνυμοι)⁹². Учитывая, что нам неизвестны античные труды, в которых упоминались бы тётки-музыканты, Э. Хартвиг предполагает, что информацию о «двух Херидах» схолиаст мог почерпнуть из работы Аммония (II в до н.э.) о высмеивающихся в комедиях людях. Если источником был этот труд, то соответствующие схолии, как считает исследователь, можно назвать надежным (в отличие от других), поскольку у Аммония был доступ ко множеству источников в Александрийской библиотеке⁹³. Как мы видим, это рассуждение построено на нескольких зависящих друг от друга допущений, и поэтому выводы не могут рассматриваться как надежные. Главное подозрение вызывает то, что Аммоний в данном случае действительно имел какие-то источники помимо комедий. Если у него была дополнительная информация, то он, пожалуй, включил бы ее в свою работу, а схолиаст с удовольствием бы переписал недостающие ему сведения. Вместо этого в схолиях мы видим скупое упоминание о музыкальной деятельности «Херидов» и ссылки на «Немезиду» Кратина и «Дикарей» Ферекрата.

На то, что Херид был один, намекает схолий к «Птицам» (858: κίθαρῳδὸς ψυχρὸς καὶ γέγονεν αὐλητής). Однако, как уже говорилось, есть большая вероятность, что схолиаст пытался согласовать расхождения относительно Херида в комедиях и в схолиях до него. О том, что становление авлетом – ложная информация может свидетельствовать хронология постановок комедий. Она выстраивается следующим образом:

431 до н.э.	Кратин «Немезида»	авлет
425	«Ахарняне»	авлет

⁹² См. примеры: Wilson 2007, 43.

⁹³ Hartwig 2009, 392-393.

421	«Мир»	авлет
420	Ферекрат «Дикари»	кифаред
414	«Птицы»	авлет

Хронология показывает, что Херид появляется в амплуа кифареда лишь единожды в 420 г. до н.э., при том что в качестве авлета он появляется уже за 5 лет до этого. Конечно, можно допустить, что Ферекрат через много лет припомнил Хериду его неудачную карьеру кифареда, но маловероятно, чтобы комедиограф стал так шутить.

Что касается распространенности имени Херида, то, судя по всему, оно было не таким уж и редким в Афинах, как считалось прежде⁹⁴. Тем не менее маловероятно, что два Херида появились в одно и то же время, и что оба они стали печально известными музыкантами (без всяких ссылок или намеков в письменных источниках на то, что их было двое)⁹⁵.

Точно так же трудно поверить, что был один Херид, который был надоедливym непрофессиональным авлетом, но в то же время умудрился прославиться как наихудший кифаред (также без намеков в античной традиции, о подобном уникальном провале). Однако необходимо признать, что из двух эта версия выглядит более правдоподобно.

I. 4. Фринихи

Имя Фриниха, включая композиты и образованные от имени прилагательные, упоминается в комедиях Аристофана двенадцать раз (Nub. 556; Vesp. 220, 269, 1302, 1490, 1523/4; Av. 749; Th. 164; Ran. 13, 689, 910, 1299). Схолиаст выделяет четырех разных людей, носивших это имя: политика и стратега, трагического поэта, комедиографа, актера (Σ^{RVEF} Av. 750). За ис-

⁹⁴ Hartwig 2009, 396-397.

⁹⁵ Winnington-Ingram 1988, 252-253.

ключением актера они же представлены в Суде⁹⁶; там же упоминается некий Фриних-софист, но он, очевидно, жил намного позднее V в. до н. э.⁹⁷

Поскольку работа посвящена музыке классической эпохи, необходимо исключить из рассмотрения, во-первых, Фриниха-политика, а во-вторых – те пассажи, посвященные прочим Фринихам, которые не имеют отношения к музыке.

Несомненно, Фриних-политик имеется в виду в «Лягушках» 689–690⁹⁸. В «Осах» (Vesp. 1299-1302) упоминается некое «окружение»⁹⁹ Фриниха, которое присутствовало на симпозиі (шутка, вероятно, выставляет их любителями выпить или поживиться), и схолиаст сообщает, что речь идет о Фринихе-трагике (без аргументов)¹⁰⁰. Однако разумней предположить, что имеется в виду Фриних-политик. Во-первых, трагический поэт жил намного раньше того времени, которое описывается в комедии. Во-вторых, упоминание «окружения» скорее характерно для политической группы, особенно учитывая, что на симпозиі присутствует несколько политиков (Антифон, Ликон и, вероятно, Лисистрат)¹⁰¹. В любом случае, даже если остаются некоторые сомнения по поводу идентификации этих личностей, информация схолиев не представляет интерес для целей работы.

Фриних-комедиограф упоминается в «Облаках» 555-556 и «Лягушках» 12-15. Он был современником Аристофана и одним из его соперников¹⁰². В «Облаках» на это указывает контекст с перечислением комедиографов (Евполид, Фриних, Гермипп), а в «Лягушках» – упоминание в том же ряду

⁹⁶ Suid.: φ 762,765 – трагик; φ 763, 767 – комедиограф; φ 766 – стратег.

⁹⁷ Suid. φ 764 Φρύνιχος, Βιθυνός, σοφιστής. [...] См. Strout, 1941 (RE).

⁹⁸ Dover 1993, 73; Sommerstein 1996, 216. Мы знаем, что он был зачинщиком олигархической революции (Thuc. VIII. 68. 3), но был убит в 411 г. до н.э. (ibid. 92. 2). Его убийцам были возданы почести в 409 г. до н.э. (IG I³. 102 = ML 85; Lys. XIII. 70-72), а его кости выброшены за пределы Аттики (Lycurg, Leocr. 112-114).

⁹⁹ О том, что οἱ περὶ Φρύνιχον скорее всего обозначает политическую группировку с составом отличным от людей, перечисленных перед фразой, см. Storey 1985, passim.

¹⁰⁰ Σ Vesp. 1302b vet Tr <οἱ περὶ Φρύνιχον> τῶν κολάκων ἂν εἴη Φρύνιχος ὁ ποιητής. ὁ δὲ Σύμμαχος φησιν· <“εὐλογώτατον ἂν εἴη” τὸν <τραγικὸν ὑποκριτὴν Φρύνιχον>(ον) (> VGLhAld <λέγεσθαι”> Lh

¹⁰¹ MacDowell 1971, 324-325.

¹⁰² Harvey 2000, passim.

комического поэта Амипсия. Схолиаст дополнительно сообщает, что он высмеивается в комедии как иноземец, скверный сочинитель, плагиатор, а также как сочинитель произведений с плохой метрикой (Σ Ran. 13 $\kappa\omega\mu\phi\delta\epsilon\acute{\iota}\tau\alpha\iota$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\kappa\alpha\iota$ $\acute{\omega}\varsigma$ $\xi\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$, $\kappa\alpha\iota$ $\acute{\epsilon}\pi\iota$ $\phi\alpha\upsilon\lambda\acute{o}\tau\eta\tau\iota$ $\pi\omicron\iota\eta\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$, $\kappa\alpha\iota$ $\acute{\omega}\varsigma$ $\acute{\alpha}\lambda\lambda\acute{o}\tau\rho\iota\alpha$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omega\nu$ $\kappa\alpha\iota$ $\acute{\omega}\varsigma$ $\kappa\alpha\kappa\acute{o}\mu\epsilon\tau\rho\alpha$). Оба пассажа никак не связаны с музыкальной проблематикой.

Остальные упоминания Фриниха с большой вероятностью указывают на знаменитого трагика¹⁰³. Разногласия может вызывать только идентификация Фриниха в заключительной сцене «Ос» (о чем см. ниже).

К сожалению, сведений о жизни и творчестве трагического поэта Фриниха немного¹⁰⁴. Как сообщает Суда (ф 762), он одержал победу – вероятно, на Великих Дионисиях – примерно в 511-508 до н.э., а в 476 г. до н.э. Фемистокл стал хорегом для одной из его драм (Plut. *Them.* 5.5 = TrGF 1.3 T4 = DID B 1), что указывает на довольно долгий период творчества. После этой даты упоминания трагика в источниках прекращаются. Можно предположить, что он умер незадолго до 472 г. до н.э.: в этом году Эсхил цитирует Фриниха в начальной сцене «Персов», вероятно, как дань уважения драматургу¹⁰⁵. Информация о том, что он умер на Сицилии (Anon. *De com.* 8.36 = TrGF 1.3 T6), также может указывать на творческий успех трагика, ведь многие успешные драматурги (такие как Эсхил, Агафон, Еврипид и Каркин Младший) были востребованы и у чужеземной публики¹⁰⁶.

В словаре Суды ему приписывается два нововведения: он «изобрел» трохеический тетраметр (что, конечно, ошибочно¹⁰⁷) и первым показал на сцене женских персонажей. Сообщается также, что он избегал хроматизма в музыке и изобрел несколько танцевальных движений (TrGF 1.3 T15, T8 = Ps.-Plut. *De mus.* 20, 1137E).

¹⁰³ В схолиях к Аристофану его называют то сыном Полифрадмона (Σ Av. 749b), то сыном Меланфа (Σ Vesp. 1490b), но, по-видимому, этих персонажей можно безболезненно отождествить: см. Ceccarelli 1994, 81.

¹⁰⁴ Von Blumenthal, 1941 (RE).

¹⁰⁵ Wright 2016, 17; Sommerstein 2008, 2.

¹⁰⁶ Wright 2016, 17.

¹⁰⁷ Wright 2016, 18. Вероятно, речь идет о том, что его тетраметры в трагедии были самыми ранними из известных (Pickard-Cambridge 1962, 64).

Мимолетное упоминание Фриниха в «Лягушках» (Ran. 907-910) дает представление об архаических чертах его творчества. Еврипид называет Эсхила мошенником, обвиняя в том, что тот обманывал глупцов, воспитанных при Фринихе. Упоминание Фриниха в этом контексте, вероятно, указывает на то, что на его трагедиях (по мнению комедийного Еврипида) был воспитан простой и непритязательный зритель, так что еще в следующем поколении Эсхил мог позволить себе выводить на сцену актера, который хранил молчание на протяжении нескольких песен хора (911-915). Схолиаст также заключает, что Фриних упоминается из-за простоты и безыскусности его творчества (νυνὶ δὲ ὡς ἀφελοῦς ὄντος αὐτοῦ μνημονεύει ὁ Ἀριστοφάνης).

Строки Аристофана дополняют наши сведения о Фринихе, отражая мнение о его музыке в конце V в., которое, вероятно, разделял и сам комедиограф. Прежде всего, бросается в глаза, что снова и снова, в разных комедиях, персонажи Аристофана называют песни Фриниха прекрасными и сладостными, как мед.

Несколько слов надо сказать о характеристике песенного творчества трагика Фриниха у Аристофана с помощью метафоры пчелы, меда и луга. Образ пчелы, собирающей мед на лугах Муз, можно назвать традиционным для описания деятельности поэтов. В «Ионе» Платона (534A-B) сообщается, что поэты сами о себе говорят/поют, что они летают, как пчелы, и приносят людям свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. Похожий образ мы находим в некоторых дошедших поэтических строках: в оде Пиндара (Ol. 9, 21-27¹⁰⁸) говорится, что поэт/музыкант питает себя в саду Харит; а во фрагменте эпического поэта Херила (Choerilus, fr 2

108

ἐγὼ δὲ τοι φίλαν πόλιν
μαλεραῖς ἐπιφλέγων αἰοδαῖς,
καὶ ἀγάνορος ἵππου
θαῖσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾶ
25ἀγγελίαν πέμψω ταύταν,
εἰ σὺν τινὶ μοιριδίῳ παλάμα
ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον: [...]

Bernabé) упоминается «нескошенный луг» Муз (ἀκήρατος λειμών) в контексте песенного искусства.

Можно предположить, что обсуждаемый здесь образ относится не конкретно к Фриниху, а к его статусу известного поэта. В этом случае Аристофан, употребляя эти метафоры, не принижает статус Фриниха, но высмеивает часто употребляемое поэтическое клише. Косвенно на это может указывать небольшое отступление в схолии к «Осам» (Σ^{VTLhAld} Av. 462b), где говорится, что «Софокл – сладостный поэт, и поэтому его звали пчелой¹⁰⁹». Возможно, его звали так именно в комедиях и по той же причине, что Фриниха¹¹⁰.

В «Птицах» хор поет о привольной птичьей жизни в горах и рощах, и в этом контексте появляется имя Фриниха (Av.749-752):

ἐνθεν ὥσπερ εἰ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπε-
βόσκετο καρπὸν ἀεὶ 750
φέρων γλυκεῖαν ᾠδάν,
τιο тιο тιο τίγξ.

«Отсюда (из наших песен) Фриних, словно пчела, всегда насыщался плодом амбросийных напевов, неся сладостную песнь, тιο-тио-тио-тинкс».

Схолии к этому месту ограничиваются идентификацией Фриниха как трагика, основываясь, несомненно, на аналогичных его характеристиках в других комедиях Аристофана:

vet Tr 749a. Φρύνιχος VEG ἀμβροσίων EG: οὗτος τραγωδοποιός, ὃς ἐπὶ μελοποιίαις ἐθαυμάζετο. RVEGMLh

¹⁰⁹ Σ Vesp. 462b. vet Tr <τῶν μελέων Φιλοκλέους βεβρωκότες> ὡς τοῦ Φιλοκλέους ἀγρίου ὄντος ἐν τῇ μελοποιίᾳ. ᾧ ὁ γὰρ VT*Ald* [ἀλλ' ὁ Lh] Σοφοκλῆς ἡδύς· διὸ καὶ μέλιττα ἐκαλεῖτο.

¹¹⁰ На клише также может указывать выражение «μέλιττα Μούσης», которым поющий юноша называет свою возлюбленную (Ar. Eccl. 974).

vet Tr 749a. Φρύνιχος ἀμβροσίῳ: Фриних – трагический поэт, который восхищал сочинением песен.

vet 749b. τέσσαρες ἐγένοντο Φρύνιχοι. RVEΓM ὁ μὲν εἷς οὗ νῦν μνημονεύει, Πολυφράδμονος παῖς, ποιητὴς ἡδὺς ἐν τοῖς μέλεσιν. ὁ ἕτερος Χοροκλέους παῖς, ὑποκριτής. τρίτος Φρύνιχος ὁ κωμικός, οὗ μέμνηται Ἑρμιππος ἐν Φορμοφόροις ὡς ἀλλότρια ὑποβαλλομένου ποιήματα. τέταρτός ἐστιν Ἀθηναῖος τὸ γένος, ὁ στρατηγήσας τὰ περὶ Σάμον RVEΓ καὶ Ἀστυόχῳ προσθέμενος, ἐπιχειρήσας δὲ τῇ τοῦ δήμου καταλύσει. περὶ ὧν ἐν τοῖς Βατράχοις [ad 1299] ἱκανῶς εἰρήκαμεν. VEG

vet 749b. Было четыре Фриниха. Один тот, о котором [автор] упоминает сейчас, сын Полифрадмона, приятный поэт в песенном творчестве. Другой, сын Хорокла, актер. Третий Фриних – комик, которого упоминает Гермипп в «Носильщиках» как того, кто присваивает себе чужие сочинения. Четвертый – афинянин, который был стратегом на Самосе и, вступив в сношения с Астиохом, покушался на свержение демократии. Об этом мы достаточно сказали в «Лягушках».

В «Лягушках» Эсхил отвечает на выдвинутое Еврипидом обвинение в однообразии ритмов и злоупотреблении рефренами (Ran. 1298-1300):

Ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν εἰς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ
ἤνεγκον αὖθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ
λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθείην δρέπων·

«Да ведь я их перенес из прекрасного в прекрасное, чтобы меня не увидели срывающим (собирающим) с того же священного луга муз, что и Фриних»

Схолии:

1298 ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν ἐς τὸ καλὸν μετήνεγκα: Ἐγὼ, φησὶν, εἰς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ αὐτὰ μετήνεγκα. (ἐκ γὰρ τοῦ κιθαρωδικοῦ καλοῦ ὄντος εἰς τὸ τραγωδικὸν μετήνεγκα, ἵνα μὴ εἰς ταῦτα τοῖς ὑπὸ Φρυνίχου μέλεσι προεισηγμένοις ἐμπίπτω.) ἀποδέχονται δὲ πάντες τοῖς μέλεσι τὸν Φρύνιχον ἐπιτυχάνοντα.

1298 ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν ἐς τὸ καλὸν μετήνεγκα: Я, говорит, перенес их из прекрасного [места] в прекрасное. (Ведь из прекрасного кифародического я перенес в трагическое, чтобы не впасть в то же, что созданные ранее Фринихом песни.) А все принимают, что Фриних преуспевал в песнях (песенном искусстве).

1293 стк. 3 ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ: Ἵνα μὴ τὰ αὐτὰ τῷ Φρυνίχῳ μελοποιῶ. ἦν δὲ οὗτος μελοποιὸς ἡδύς. ὁ δὲ λόγος, ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν εἰς τὸ τραγικὸν (γένος) μετήνεγκα. τοῦτο γὰρ ὁ Εὐριπίδης προεῖπεν.

1293 стк. 3 ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ: Чтобы не сочинять такие же (песни), что у Фриниха. А был он приятный сочинитель песен (поэт). То есть «я перенес из кифародических в род трагического». Ведь это сказал прежде Еврипид [Ran. 1282].

Здесь комментарий схолиаста ограничивается парафразом: он правильно понимает из текста Аристофана, что Эсхил нашел себе новый образец для подражания – кифародические номы, – чтобы не повторять в своей музыке Фриниха. Вывод о том, что Фриних славился своими песнями, тоже основан на чтении Аристофана (Thesm. 164-166):

Καὶ Φρύνιχος, – τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας, –
αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπίσχετο· 165
διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα.

«И Фриних, – ты, конечно, слышал о нем – и сам был прекрасен и прекрасно одевался. Потому-то и были прекрасны его драмы».

Уже отсюда понятно, во-первых, что песенное творчество Фриниха оставалось популярным в 420-х гг. до н.э., а во-вторых – что Аристофан относится к нему с почтением. Это подтверждают пассажи из «Ос», которые, кроме того, вносят дополнительные штрихи: любовь к Фриниху – отличительный признак старшего поколения. В «Осах» она указывает на почтенный возраст героев и их старомодность, подобно тому как в «Лягушках» – на архаизм Эсхила и почтение к своему предшественнику.

Бделиклеон говорит, что обычно гелиасты приходят за Филоклеоном ночью и вызывают его своими особыми песнями (Vesp. 217-220):

νῆ τὸν Δί', ὁψὲ γούν ἀνεστήκασιν ὤν.
 ὥς ἀπὸ μέσων νυκτῶν γε παρακαλοῦσ' αἰεί,
 λύχνους ἔχοντες καὶ μινυρίζοντες μέλη
 ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα, 220
 οἷς ἐκκαλοῦνται τοῦτον.

«Клянусь Зевсом, во всяком случае теперь (в этот раз) они встали поздно, ведь всегда зовут его с самой полуночи, держа лампы и гудя древне-медово-сидоно-фринихо-приятные песни, с помощью которых они вызывают его наружу».

Схолии:

219a vet Tr μινυρίζοντες] ἄδοντες. VVictLh

219a vet Tr μινυρίζοντες] поющие.

220a vet τὸ μὲν μέλη τὴν γλυκύτητα τοῦ ποιητοῦ σημαίνει, τὸ δὲ σιδωνοτόπον, <εἰς ὃν> τὸ μέλος τείνει, τὸ δὲ φρυνιχήρατα ††. R

220a vet «μέλη» указывают на приятность (сладостность) поэта, «σιδωνο» на место, к которому относится песня, а «φρυνιχήρατα» на ††.

220b vet Tr ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα: παρὰ τὸ μέλι, ὅπερ ἐστὶν ἡδύ, ἢ τὰ μέλη Ald, καὶ τὴν Σιδῶνα καὶ τὸν Φρύνιχον καὶ τὰ ἐρατὰ ἔμιξεν. VAld οἶον ἀρχαῖα μέλη Φρυνίχου ἐρατὰ καὶ ἡδέα (.) VLhAld, καθάπερ μέλι περιέχοντα τὸ τῆς Σιδῶνος ὄνομα. VAld Φρύνιχος δὲ ἐγένετο τραγωδίας ποιητής, ὃς ἔγραψε δράμα Φοινίσσας, ἐν ᾧ μέμνηται Σιδωνίων. VAld

220b vet Tr ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα: по аналогии с медом, который сладок (приятен), или с песнями; смешал «Сидон», «Фриниха» и «милое». То есть древние песни Фриниха милые и приятные, словно мед охватывающие название «Сидон». Фриних же был трагическим поэтом, который написал драму «Финикиянки», в которой упоминает сидонян.

220b, col.2, 5 ὁ Φρύνιχος τραγωδίας ἐγένετο ποιητής· ἔγραψε δὲ δράμα Φοινίσσας ὀνομαζόμενον, ἐν ᾧ μέμνηται Σιδωνοῦς τινος. ἀπὸ ταύτης οὖν καὶ τοῦ ἀρχαίου καὶ τοῦ μέλους καὶ τοῦ Φρυνίχου καὶ τοῦ ἐρατοῦ συνέθηκε τὸν στίχον. Lh

220b, col.2, 5 Фриних был трагическим поэтом: написал драму под названием «Финикиянки», в которой упоминается о некой сидонянке. И вот из нее, «древний», «песня», «Фриних» и «милый» он сложил стих.

220c vet ὅτι δι' ὀνόματος ἦν καθόλου μὲν ὁ Φρύνιχος ἐπὶ μελοποιίᾳ, μάλιστα δὲ τὸ ἐκ τῶν V Φοινισσῶν αὐτοῦ τὸ “καὶ Σιδῶνος προλιποῦσα ναόν” ἢ “Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσαι”. πεποιήται οὖν V δὲ Ald ἡ λέξις παρὰ τὸ ἀρχαῖον καὶ τὸ μέλος καὶ τὸ Σιδών καὶ τὸ Φρύνιχος καὶ τὸ ἐρατόν. Ἀρίσταρχος δὲ φησι γεγενῆσθαι ἀπὸ τοῦ μέλι<τος> καὶ τῆς Σιδῶνος καὶ τοῦ Φρυνίχου καὶ τοῦ ἐρατοῦ Ald. VAld

220c vet поскольку Фриних в целом был славен сочинением музыки (песен, мелической поэзии), а особенно [были известны строки] из его «Финикиянок»: «и покинув сидонский храм» или «покинув сидонскую крепость». Поэтому и было сочинено выражение из «древний», «песня», «Сидон»,

«Фриних» и «милый». Аристарх же утверждает, что выражение появилось от [слов] «мед», «Сидон», «Фриних» и «милый».

Далее хор гелиастов подходит к дому Филоклеона и действительно пытается вызвать его наружу песней (Vesp. 268–272):

οὐ μὴν πρὸ τοῦ γ' ἐφολκὸς ἦν, ἀλλὰ πρῶτος ἡμῶν
ἡγεῖτ' ἄν ᾄδων Φρυνίχου· καὶ γάρ ἐστιν ἀνὴρ
φίλωδός. ἀλλὰ μοι δοκεῖ στάντας ἐνθάδ', ὦ ἄνδρες, 270
ᾄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν, ἦν τί πως ἀκούσας
τοῦ 'μοῦ μέλους ὑφ' ἡδονῆς ἐρπύση θύραζε.

«Вот прежде не нужно было его завлекать, но он шел впереди нас, напевая что-нибудь из Фриниха, ведь он любитель песен. А мне кажется, что мы должны, о мужи, встав здесь, вызывать его сюда пением, в надежде, что он из удовольствия, услышав мою песню, выйдет наружу».

Схолии:

269a. vet λείπει μέλος. R

269a. vet опущено «песню».

sch vesp.269b. vet τοῦ μελοποιοῦ τὰ μέλη ἦδεν· ἦν δὲ καὶ τραγικός. V

sch vesp.269b. vet пел песни мелического поэта: тот был и трагиком.

Внимание схолиастов в первую очередь привлекает композит «ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα» (Vesp. 220). Две составляющих идентифицируются в схолиях одинаково: «Фриних» (Φρύνιχος) и «милый» (ἐρατός¹¹¹). По поводу части «-μελι-» в схолиях есть разногласия. Судя по всему, в рукопи-

¹¹¹ Хотя «приятный/милый» обозначает слово ἐρατός, а не ἡρατός, в композите можно видеть удлинение гласного. См. MacDowell 1971, 161.

сях, которыми располагали комментаторы, было представлено именно «-μελη-»¹¹², то есть «песни», а Аристарх предлагает чтение «-μελι-», то есть «мед». Если ситуация была такова, то чтение Аристарха, без сомнения, правильно: этим можно и избежать повторения «песен» из предшествующей строки комедии, и обыграть поэтический «пчелиный» образ.

Часть «-σιδωνο-» интерпретируют как «Сидон» (Σιδών) или «сидонянка», однако отсылка в схолиях определяется однозначно – как указание на трагедию Фриниха «Финикиянки», и это, скорее всего, правильно: приводятся две цитаты, так что очевидно, что кто-то из первых комментаторов обладал недоступным для нас текстом. В этой трагедии, вероятно, поставленной в 476 г. до н. э.¹¹³, изображалось состояние персов после поражения в битве при Саламине¹¹⁴. Судя по всему, в композите действительно было зашифровано указание на конкретные песни из «Финикиянок» Фриниха. Очевидно, Филоклеону и его товарищам-гелиастам особенно импонировали «Финикиянки», поскольку старики сами сражались в Греко-Персидских войнах (1077-1101)¹¹⁵.

С другой стороны, в самой песне, которой хор пытается вызвать Филоклеона (275-290), многие современные исследователи предлагают видеть стилизацию под Фриниха¹¹⁶. Это очень правдоподобное предположение, однако в схолиях нет на это никаких указаний, хотя, как нам известно, в их распоряжении был текст «Финикиянок». Как это объяснить? Можно, конечно, предположить, что Аристофан пародировал здесь одну из других его трагедий, текст которой был уже утрачен. Но более вероятно, что речь идет об обыгрывании не стихов, а музыки Фриниха. Следовательно, она, в отличие от текста, не сохранилась ко времени написания схолиев.

¹¹² На это может указывать то обстоятельство, что «-μελη-» дважды преподносится в качестве основной версии.

¹¹³ Pickard-Cambridge 1962, 64.

¹¹⁴ Wright 2016, 23.

¹¹⁵ Sommerstein 1983, 169.

¹¹⁶ См. Biles, Olson 2015, 183 со ссылками на предшественников.

В схолии 269b отражается представление о том, что сочинение песен и трагедий – два разных рода деятельности Фриниха (или разных жанра): τοῦ μελοποιῦ τὰ μέλη ἦδεν· ἦν δὲ καὶ τραγικός. Ср. Σ^{REG} Ach. 851a (о Кратине): ἦν δὲ καὶ μελοποιός. Но в других случаях это противопоставление сглаживается (Σ^V Vesp. 220c). Разумно предположить, что речь идет не об обособленных песнях, которые сочинял трагик, а о песнях, которые были написаны им для трагедий. После драматических постановок, вероятно, некоторые особенно удачные песни запоминались и пелись при подходящих обстоятельствах. Без сомнений, это хочет сказать и схолиаст, кода пишет «δι' ὀνόματος ἦν ... ὁ Φρύνιχος ἐπὶ μελοποιίᾳ, μάλιστα δὲ τὸ ἐκ τῶν Φοινισσῶν αὐτοῦ...» (Σ Vesp. 220c vet.). Сохранилось несколько античных свидетельств, которые могут подтвердить распространенность такой практики: можно вспомнить обед Фидиппида и Стрепсиада в «Облаках» (Nub. 1364-1376), на котором предполагалось исполнить песни Эсхила и Еврипида; исполнение песен из трагедий Еврипида, попавшими в затруднительное положение афинянами ок. 413 г. до н. э. (Plut. Nicias 29, 4.); исполнение хоровой песни из «Электры» Еврипида на пиру военачальников в 404 г. до н. э. (Plut. Lys. 15, 4.). Таким образом, можно предположить, что в Σ Vesp. 269b схолиаст просто не нашел способа лучше для выражения двух аспектов деятельности поэта, чем назвать того и сочинителем песен, и трагиком.

В заключительной сцене «Ос» (Vesp. 1490-1492: πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ...σκέλος οὐρανίαν ἐκλακτιζων; Vesp. 1523/4-1526/7: ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε, καὶ τὸ Φρυνίχειον ἐκλακτισάτω τις) упоминаются и, очевидно, воспроизводятся в пародийном исполнении танцевальные движения, связанные с Фринихом¹¹⁷.

Есть серьезные основания полагать, что и здесь подразумевается Фриних – трагический поэт. У античных писателей он неоднократно связывается

¹¹⁷ См. об этой сцене, в том числе об идентификации Фриниха и характере танца: Козлова 2018, 31; 33-45.

с танцем. У Плутарха цитируется эпиграмма, говорящая о нем от первого лица (Plut. Quaest. conv. 732f):

Σχήματα δ' ὀρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ
κύματα ποιεῖται χεῖματι νῦξ ὀλοή.

«Танец дал мне столько танцевальных фигур, сколько губительная ночь создает в на море волн в шторм (зимой)».

Афиней сообщает, что Фриниха и нескольких других древних поэтов называли танцорами (ὀρχησταί), поскольку они отводили большую роль танцам хора в своих драмах и учили танцевать любого желающего (Ath. I, 22a), а в позднем анекдоте говорится, что Фриних платил три обола за всякую новую танцевальную фигуру, которую ему показывали (Eust. Comm. II, 529, 12-14).

С другой стороны, в схолиях к «Птицам», как мы помним, утверждается, что кроме трагического поэта был еще и актер по имени Фриних (Av. 749b: ὁ ἕτερος Χοροκλέους παῖς, ὑποκριτής). А в схолиях к «Облакам» (в примечании к строке, не содержащей этого имени) неожиданно возникает некий Фриних – трагический хоревт (Σ Nub. 1091):

<τί δὲ> M <τραγωδοῦς' ἐκ τίνων> RMNp: εἰς Φρύνιχόν φασιν αὐτὸν ἀποτείνειν τὸν τραγικὸν χορευτήν· ἐπειδὴ διεβάλλετο ἐπὶ μαλακία διὰ ποικιλίαν σχημάτων. RVEMNp

<τί δὲ> M <τραγωδοῦς' ἐκ τίνων> RMNp: говорят, что он отсылает к Фриниху – трагическому хоревту: он обвинялся в изнеженности из-за разнообразия танцевальных движений.

Можно допустить, что под «актером» и «танцором» схолиасты подразумевали одного и того же человека. Молитор полагает, что в финале «Ос»

(1490, 1524-1525) речь идет именно о нем, поскольку Филоклеон пародирует движения его танцев и тем самым вызывает его на танцевальное соревнование¹¹⁸. Однако в этом случае недоумение вызывает то обстоятельство, что на сцену выходит не Фриних-танцор, а сыновья Каркина.

И вообще, поскольку сказано, что Филоклеон исполняет «древние танцы, с которыми выступал на состязаниях Фриних» (Vesp. 1475-1478¹¹⁹), ясно, что речь не может идти о каком-либо современнике Аристофана¹²⁰.

Конечно, деятельность «танцора» можно бы было отнести к первой половине V в. до н. э. или ранее¹²¹. Однако, скорее всего, упоминаемый танцор и есть знаменитый трагик, а схолиаст заключил, что речь идет о танцоре, по контексту. Единственная подробность, которую сообщает о нем комментатор, кажется слишком подозрительной, чтобы быть правдой: танцовщик зовется сыном Хорокла (то есть «знаменитого хорами»)¹²².

В свою очередь, сравнение с петухом (Vesp. 1490) может быть аллюзией на стихи самого трагика¹²³: Плутарх трижды цитирует анонимную трагическую строку «ἔπτῃξ' ἀλέκτωρ δοῦλος ὧς κλίνας πτερόν» (Alc. 4, 3; Pel. 29, 11; Eth. 762e). В схолиях для объяснения этого пассажа привлекается известная истории (Hdt. VI, 21) о том, что драма Фриниха «Взятие Милета» вызвала у зрителей слезы (из-за напоминания о несчастьях близких людей), и поэтому на трагика наложила штраф, а трагедию запретили к постановкам.

Σ 1490a vet Tr πτήσσει Φρύνιχος: τὸ “πτήσσει Φρύνιχος ὧς τις ἀλέκτωρ”
Lh παροιμία ἐστὶν Lh ἐπὶ τῶν κακῶς R κακόν VltAld τι πασχόντων, ἀπὸ Φρυνίχου

¹¹⁸ Molitor 1984, 153-154.

¹¹⁹ ὁ γὰρ γέρων, ὧς ἔπιε διὰ πολλοῦ χρόνου (1475)
ἦκουσέ τ' αὐλοῦ, περιχαρὴς τῷ πράγματι
ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται
τάρχαϊ' ἐκεῖν' οἷς Θεσπὶς ἠγωνίζετο.

¹²⁰ MacDowell 1971, 324.

¹²¹ Ср. And. I, 47: в списке имен доноса Диоклида 415 г. до н.э. значится «Φρύνιχος ὁ ὀρχησάμενος».

¹²² MacDowell 1971, 324.

¹²³ Borthwick 1968, 45; MacDowell 1971, 325; TrGF 1, 3 F17 (А. Наук помещает среди фрагментов Фриниха).

τοῦ τραγικοῦ. RVltAld ὑποκρινόμενον RV ὑποκρινομένου It γὰρ αὐτὸν RV αὐτοῦ LhTaur* τὴν Μιλησίων ἄλωσιν οἱ Ἀθηναῖοι δακρύσαντες ἐξέβαλον δεδοικότα καὶ ὑποπτήσσοντα. RVlt

Σ 1490a vet Tr πτήσσει Φρύνιχος: выражение «приседает Фриних, как петух» – пословица о претерпевающих нечто плохое, которая пошла от Фриниха-трагика. Ведь когда он играл во «Взятии Милета», афиняне, зарыдав, вышвырнули его, испуганного и съеживающегося (от страха).

Возможно, схолиаст правильно связывает строку, которую обыгрывает Аристофан, со «Взятием Милета» Фриниха. Однако его объяснение неудовлетворительно: он добавляет, что комедийное «πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ» – поговорка о тех, с кем происходит нечто плохое, и что она берет начало с этого самого случая, поскольку, по его словам, Фриних был напуган (δεδοικότα καὶ ὑποπτήσσοντα) недовольством зрителей. Однако, скорее всего, эта информация была выведена из строки 1491¹²⁴ (с опорой на историю Геродота), где глагольная форма βαλλήσει(ς) была понята как futurum indicativi passivi 2 sg.

Итак, анализ показал недостаточную осведомленность схолиаста о биографии Фриниха-трагика, что, судя по всему, привело к выдумыванию Фриниха-танцора; однако при этом мы увидели, что схолиаст обладал недоступными для нас источниками, позволяющими атрибутировать песни из трагедий.

I. 5. Кинесий

Поэт и музыкант «авангардистского» направления Кинесий – излюбленная мишень комических насмешек. Он неоднократно упоминается у Аристофана, что дает повод для многочисленных комментариев в схолиях.

¹²⁴ Φι. πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ— (1490)
Ξα. τάχα βαλλήσει.

1) Слава молодого «Тучекукуевска» распространяется среди афинян. Они начинают подражать птицам и пытаются попасть в город. Писфетер готовит перья, чтобы принять в город тех, кого посчитает достойным. Среди прочих просителей появляется дифирамбический поэт Кинесий (Av. 1373-1409):

Κι.	Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον περύγεσσι κούφαις· πέτομαι δ' ὁδὸν ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων	
Πε.	τουτὶ τὸ πρᾶγμα φορτίου δεῖται πτερῶν.	1375
Κι.	ἄφόβῳ φρενὶ σώματί τε νέαν ἐφέπων.	
Πε.	ἄσπαζόμεσθα φιλύρινον Κινησίαν. τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;	
Κι.	ὄρνις γενέσθαι βούλομαι λιγύφθογγος ἀηδών.	1380-1
Πε.	παῦσαι μελωδῶν, ἀλλ' ὅ τι λέγεις εἰπέ μοι.	
Κι.	ὑπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι μετάρσιος ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφελῶν καινὰς λαβεῖν ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς.	1385
Πε.	ἐκ τῶν νεφελῶν γὰρ ἂν τις ἀναβολὰς λάβοι;	
Κι.	κρέματα μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἢ τέχνη. τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται ἄερια καὶ σκοτεινὰ καὶ κυανανυγέα καὶ πτεροδόνητα· σὺ δὲ κλυὼν εἴσει τάχα.	1390
Πε.	οὐ δῆτ' ἔγωγε.	
Κι.	νῆ τὸν Ἡρακλέα σύ γε. ἅπαντα γὰρ δίδειμί σοι τὸν ἄέρα. εἶδωλα πετηνῶν αἰθεροδρόμων οἰωνῶν ταναοδείρων	1393a 1393b 1394
Πε.	ᾧ ὅπ.	1395a
Κι.	ἀλίδρομον ἀλάμενος	1395b

ἄμ' ἀνέμων πνοαῖσι βαίην
 Πε. νῆ τὸν Δί' ἧ 'γώ σου καταπαύσω τὰς πνοὰς.
 Ки. τοτὲ μὲν νοτίαν στείχων πρὸς ὁδόν,
 τοτὲ δ' αὖ βορέα σῶμα πελάζων
 ἀλίμενον αἰθέρος αὔλακα τέμνων. 1400
 χαρίεντά γ', ὧ̃ πρεσβῦτ', ἐσοφίσω καὶ σοφά.
 Πε. οὐ γὰρ σὺ χαίρεις πτεροδόνητος γενόμενος;
 Ки. ταυτὶ πεπόηκας τὸν κυκλιοδιδάσκαλον,
 ὃς ταῖσι φυλαῖς περιμάχητός εἰμ' ἀεί;
 Πε. βούλει διδάσκειν καὶ παρ' ἡμῖν οὖν μένων 1405
 Λεωτροφίδη χορὸν πετομένων ὀρνέων
 Κρεκοπίδα φυλήν;
 Ки. καταγελᾶς μου, δῆλος εἶ.
 ἀλλ' οὖν ἔγωγ' οὐ παύσομαι, τοῦτ' ἴσθ' ὅτι,
 πρὶν ἂν πτερωθεὶς διαδράμω τὸν ἀέρα.

Ки. *Взлетаю на Олимп на легких крыльях, и лечу то по одному пути песен, то по другому...*

Πи. На это дело потребуется уйма перьев! (1375)

Ки. ... *бесстрашным умом и телом прокладывая новую дорогу.*

Πи. Приветствуем липового Кинесия! Зачем ты сюда хороводом несешь хромую стопу/ногу колесом?

Ки. *Хочу я стать птицей, звонкоголосым соловьем. (1380-1381)*

Πи. Хватит петь! А все, что говоришь, скажи [без пения].

Ки. Тобою оперенный, хочу собрать с облаков, паря в вышине, свежие зачины песен — парящие и заснеженные. (1385)

Πи. Так можно собрать зачины с облаков?

Ки. Наше искусство, конечно, зависит от них. Ведь великолепными из дифирамбов оказываются воздушные, темные, иссиня-черные и высоко парящие/окрыленные. Ты, когда послушаешь, сразу поймешь. (1390)

Пи. Ни в коем случае, только не я!

Ки. Клянусь Гераклом, именно ты. *Для тебя я облечу весь воздух [собирая зачины] (или Пропую тебе все зачины, которые имеют отношение к воздуху). О, [далекие] очертания способных к полету рассекающих воздух длинношеих птиц.*

Пи. Ой, хватит! (1395a)

Ки. *Вот бы мне отправиться вместе с дуновениями ветров, перепрыгнув морской поток...*

Пи. Клянусь Зевсом, уж я покончу с твоими дуновениями!

Ки. ... *летя то по направлению южного ветра, то приближаясь обратно к северному, бороздя не дающий пристанища эфир. (1400) Старик, изящными и обдуманно вещам [меня] ты умудрил.*

Пи. Неужели ты не рад, взлетев [так] высоко/став крылатым?

Ки. И так ты поступил со мной – дифирамбографом, за которого всегда борются в филах?

Пи. Так ты, и у нас оставаясь, хочешь (1405) обучать для Леотрофида хор порхающих птиц в крекопидской филе?

Ки. Очевидно, что ты смеешься надо мной. Но знай же, что я не брошу [донимать], пока оперенный не полечу по воздуху.

Схолии:

vet Tr 1372c. ἀναπέτομαι ΕΓ δὴ Ε : παρὰ τὰ Ἀνακρέοντος

ἀναπέτομαι πρὸς Ὀλυμπὸν πτερύγεσσι κούφαις

διὰ τὸν ἔρωτα· οὐ γὰρ ἐμοὶ θέλει συνηβᾶν.

διὸ καὶ τὸ χ ἔχουσιν οἱ δύο στίχοι. VEGlh

vet Tr 1372c. ἀναπέτομαι ΕΓ δὴ Ε : как пародия на [стихи] Анакреонта

взлетаю на Олимп на легких крыльях

из-за любви/Эрота: ведь не хочет проводить со мной юность

поэтому у двух строк есть обозначение χ.

vet Tr 1374. τὸ ἀπ' ἄλλων εἰς ἄλλα μέλη τρέπεσθαι βούλεται δηλοῦν.
RVEΓ³MLh

vet Tr 1374. хочет объяснить изменение одних песен на другие.

vet Tr 1376b. εἰς τὸ ἀνόητον. ἐκ δὲ τῶν αὐτοῦ Κινησίου παραπλοκὴν ἔχει.
VEΓ³MLh

vet Tr 1376b. на бессмысленное/непонятное. Тут у него вставка/попурри из стихов самого Кинесия.

vet Tr 1377a. τὴν τῶν ὀρνίθων δηλονότι. REΓ³Lh ἐπίτηδες δὲ ὡς ἀσαφῆ αὐτὸν δαισύρει. EΓ³

vet Tr 1377a. то есть птичью дорогу. Остроумно его высмеивает, как невразумительного.

vet Tr 1377b. σώματί τε νέαν ἐφέπων REΓ : τινὲς· ἐπέων. ἐπίτηδες ἀδιανοητεύεται, θέλων διαβαλεῖν τὰ Κινησίου ποιήματα ὡς ἀδιανόητα. RVEΓM

vet Tr 1377b. σώματί τε νέαν ἐφέπων REΓ : некоторые [читают] «слов». намеренно говорит невнятно, желая выставить в плохом свете стихи Кинесия за то, что они невразумительны.

vet Tr 1378. φιλύρινον Κινησίαν REΓ : Καλλίστρατος· χλωρόν. ἡ γὰρ φιλύρα χλωρόν· χλωρὸς δὲ καὶ οὗτος. Εὐφρόνιος· κοῦφον, ὡς ἂν διθυραμβοποιὸν εὐτελεῖ καὶ κοῦφα ποιοῦντα· τοιοῦτον γὰρ τὸ ξύλον, κοῦφον καὶ ἐλαφρόν. RVEΓM διαβάλλει δὲ αὐτὸν καὶ ὡς χωλὸν RVEΓLh διὰ τοῦ “πόδα σὺ κυλλόν”. VEΓM

vet Tr 1378. φιλύρινον Κινησίαν REΓ : Καλλίστραт [считает]: бледно-желтый. Ведь липа (древесина) [имеет] бледно-желтый [цвет]: бледно-желтый и он. Евфроний: легкий, как дифрамбический поэт, сочиняющий легковесное и пустое. Ложно утверждает о нем и то, что тот хромым, из-за (слов) «ногу колесом/хромую ногу».

vet 1379a. τί δεῦρο RE πόδα σὺ κυλλὸν REG : ὅτι πολλάκις τὸ μὲν κυλλὸν ἐπὶ τοῦ ποδὸς ἔτασσον, ὥς ὁ ποιητὴς [Π. Φ, 331]

ὄρσεο κυλλοπόδιον,

τὸ δὲ χῶλὸν ἐπὶ τῆς χειρὸς, ὥς Εὐπολῖς

ὅτι χῶλός ἐστι τὴν ἑτέραν χεῖρ' RVEΓ οὐ λέγεις.

καὶ Εὐφρόνιος μὲν χῶλὸν εἶναι τὸν Κινησίαν φησίν. ἢ τάχα, ἐπεὶ πολλάκις ἐστὶ παρ' αὐτοῖς “ποδὶ κούφῳ”, ἢ “ποδὶ λευκῷ”, ἢ “πόδα τιθείς”, ἢ τι τοιοῦτον, τὸ “κυλλὸν” προσέθηκεν. VEG

vet 1379a. τί δεῦρο RE πόδα σὺ κυλλὸν REG : потому что зачастую применяли κυλλὸν к ноге, как Гомер

поднимись, хромоῦ,

а χῶλόν к руке, как Евполид

ты не говоришь, что он увечен в отношении одной руки.

и Евφроний говорит, что Кинесий хромоῦ. Или возможно, поскольку у них часто встречаются выражения «хромоῦ ногой», или «белоснежной ногой», или «ставя ногу», или что-то подобное, он добавил «κυλλὸν».

vet 1379b. Δίδυμος μὲν “κύκλον”, ἐπεὶ κυκλίων ἄσμάτων ποιητὴς ἐστὶ RVEΓM, “κύλλον” δὲ, ἐπεὶ χῶλός ἦν. VEGM εἴρηται δὲ περὶ αὐτοῦ ἐν Βατράχοις [ad v. 1436]. ὁ δὲ Ἀριστοτέλης ἐν ταῖς Διδασκαλίαις δύο φησὶ γεγονέναι. Σύμμαχος οὕτως· Εὐφρόνιος· ἐπειδὴ κυλλὸς ἦν ὁ Κινησίας. τοῦτο δὲ οὐκ ἔστιν εὐρεῖν. ἀλλ' ἐπειδὴ πολὺ παρ' αὐτοῖς ἐστὶ τὸ “ποδὶ λευκῷ”, καὶ “ποδὶ κούφῳ”, καὶ “πόδα τιθείς” ἢ τι τοιοῦτον, τὸ “κυλλὸν” προσέθηκεν. VEG

vet 1379b. Дидим [предполагает] «хоровой», поскольку он поэт дифирамбов, а «изогнутый», поскольку был хромым. И о нем упоминается в комедии «Лягушки». Аристотель же в «Каталоге драм» говорит, что их было двое. Симмах [полагает] так. Евфроний: поскольку Кинесий был кривоногим. Но следов этого нет. Поскольку у них много бывает выражений «белоснежной ногой», или «хромоῦ ногой», или «ставя ногу», или что-то подобное, он добавил «κυλλὸν».

vet (v.l.) 1381a. λιγύφθογγος] γράφεται καὶ “λιγύμυθος”, VEG³ ἢ “λιγύμοχθος”. EG³

vet (v.l.) 1381a. λιγύφθογγος] пишется также «звонко говорящий» [*δρ. чтение*: «звонко страдающий»].

vet 1381.α. λιγύφθογγος EG ἀηδών E : “λιγύφθογγος” ἔφη διὰ τὸν μόχθον καὶ τὸν θρῆνον τὸν ἡδυτάτως ἐξ αὐτῆς εἰς τὸν παῖδα γινόμενον. RVEG

vet 1381.α. λιγύφθογγος EG ἀηδών E : говорит (о соловьи́хе) «звонкого-лосая» из-за страдания и плача по сыну, который она издает приятнейшим образом.

vet 1381.β. λιγύθυμος ἢ λιγύμυθος ἀηδών διὰ τὸ γλυκὲ τῶν θρῆνων. καὶ “λιγύμοχθος”, οἶονεὶ ἢ ἐπὶ κακῷ μοχθοῦσα, διὰ τὸν τὸν θρῆνον τὸν ἡδυτάτως ἐξ αὐτῆς εἰς τὸν παῖδα γινόμενον. M

vet 1381.β. «Звонкодухий» или «звонко говорящий» соловей из-за приятности тренов. И «звонко страдающий», как будто она страдает от несчастья и т.д.

vet 1383a. ὑπὸ σοῦ RE περωθεὶς REG βούλομαι R : βούλομαι, φησὶ, περωθῆναι ὑπὸ σοῦ, ἵνα διὰ τοῦ ἀέρος πετόμενος ἐξεύρω εἰς τὰ προοίμια λέξεις νιφοβόλους καὶ ἀεροδονήτους. παίζει δὲ πρὸς τὰ ποιήματα τῶν διθυραμβοποιῶν· ἔθος γὰρ αὐτοῖς τοιαῦτα ἐπίθετα λέγειν. RVEGM

vet 1383a. ὑπὸ σοῦ RE περωθεὶς REG βούλομαι R : хочу, мол, быть оперенным тобой, чтобы, порхая по воздуху, я отыскивал для проэмиев парящие и заснеженные выражения. Шутит над сочинениями дифирамбографов: ведь у них есть привычка говорить такими эпитетами.

vet 1385a. παίζει πρὸς τὰ ἐπίθετα τῶν διθυραμβοποιῶν V καὶ πρὸς τὸ κοῦφον αὐτῶν. VEGM

vet 1385a. Шутит над эпитетами дифирамбографов и над их пустотой.

vet Tr 1387. κρέμαται μὲν ΕΓ οὖν ἐντεῦθεν Γ : οἶον “ὕλη ἐστὶ τῶν ποιημάτων ἡμῶν ἢ τῶν νεφελῶν σύστασις”. RVEΓMLh

vet Tr 1387. κρέμαται μὲν ΕΓ οὖν ἐντεῦθεν Γ : все равно что «материя наших сочинений – состояние облаков».

vet Tr 1389b. ταῦτα συμβαίνει τῷ ἀέρι, ὅθεν φησὶ τὰς λέξεις αὐτοὺς θηρᾶσθαι. RVEΓLh

vet Tr 1389b. Эти вещи сочетаются с воздухом, откуда, как он говорит, они охотятся за выражениями.

vet 1390. καὶ πτεροδόνητα Ε^{PF}Γ : ἀντὶ τοῦ “ταχέα”. RE^{bis}ΓΓ³

vet 1390. καὶ πτεροδόνητα Ε^{PF}Γ : вместо «быстрые».

vet Tr 1392. ἅπαντα γὰρ δίδειμί σοι REΓ: ἅπαντα γὰρ σοι τὰ περὶ τοῦ ἀέρος διεξέρχομαι. πλείστη γὰρ αὐτῶν ἢ λέξεις τοιαύτη, ὁ δὲ νοῦς ἐλάχιστος, ὥς ἡ παροιμία

καὶ διθυράμβων νοῦν ἔχεις ἐλάττονα. RVEΓMLh

vet Tr 1392. ἅπαντα γὰρ δίδειμί σοι REΓ: ведь все (сочинения) тебе изложу, которые имеют отношение к воздуху. Ведь большая часть их выражений такова, а смысла совсем немного, как пословица [говорит]

и смысла у тебя/в тебе меньше, чем у дифирамбов/в дифирамбах

vet 1395b. τὸν ἄλα δρόμον Γ : τὸν εἰς ἄλα δρόμον. λείπει γὰρ ἢ εἰς. ἔνια τῇ συνθέσει ἀδιανόητα, ταῦτα δὲ οὐδὲ ταῖς λέξεσι συνετά. χλευάζει δὲ τοὺς διθυραμβοποιούς. RVEΓM

vet 1395b. τὸν ἄλα δρόμον Γ : бег (полет) в море. Не хватает «в». Некоторые невняты для понимания, а это непонятно еще и выражениями/лексически. Насмехается над дифирамбическими поэтами.

vet 1401a. χαρίεντά γ' RVEΓ ὃ πρεσβύτα RV : ἔτι Κινησίας φησὶ τοῦτο πρὸς τὸν γέροντα τὸν Πεισθέταιρον, τὸν τύψαντα αὐτόν. RVEΓM

vet 1401a. χαρίεντά γ' RVEΓ ὃ πρεσβύτα RV : в то время как Кинесий все еще говорит это старику Писфетеру, который его побил.

vet Tr 1401b. ἐπειδὴ κινεῖ αὐτόν ὡς ἰσχνὸν ὄντα τῷ σώματι, λέγει ὅτι· χαρίεντως ἐσοφίσω. RVEΓMLh

vet Tr 1401b. поскольку перемещает (толкает/крутит) его, так как тот тонок телом, [тот] говорит: изящно/ловко умудрил.

vet Tr 1402a. ἵνα τῷ κινεῖσθαι δοκῇς ἔχειν πτερά. RVEΓMLh

vet Tr 1402a. чтобы из-за движения казалось, что у тебя крылья.

vet Tr 1403b. Ἀντίπατρος καὶ Εὐφρόνιος ἐν τοῖς ὑπομνήμασι φασι τοὺς κυκλίους χοροὺς στήσαι πρῶτον Λᾶσον τὸν Ἑρμιονέα, οἱ δὲ ἀρχαιότεροι Ἑλλάνικος καὶ Δικαίαρχος Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον, VEΓLh Δικαίαρχος μὲν ἐν τῷ Περὶ διονυσιακῶν ἀγώνων, Ἑλλάνικος δὲ ἐν τοῖς Καρνεονίκαῖς. VEΓ

vet Tr 1403b. Антипатр и Евфроний в заметках/комментариях говорят, что киклические хоры впервые установил Лас из Гермियोны, а более древние Гелланик и Дикеарх – что Арион из Метимны: Дикеарх в сочинении «О дионисийских состязаниях», а Гелланик в сочинении «Победители на Карнеях».

vet Tr 1404. ὅς R ταῖσι φυλαῖς REΓ : ἐκάστη γὰρ φυλὴ Διονύσῳ τρέφει διθυραμβοποιόν. RVEΓLh

vet Tr 1404. ὅς R ταῖσι φυλαῖς REΓ : ведь каждая фила содержит для Диониса дифирамбического поэта.

vet 1406a. Λεωτροφίδη RVEΓ χορὸν ΕΓ : ἐπεὶ καὶ οὗτος τῶν σφόδρα λεπτῶν. ἥ καὶ οὗτος διθυραμβοποιὸς κοῦφος. φησὶν οὖν· βούλει τῷ Λεωτροφίδῃ τὴν Κεκροπίδα φυλὴν διδάσκειν; ἀπὸ γὰρ ταύτης ἦν ὁ Λεωτροφίδης. RVEΓM

vet 1406a. Λεωτροφίδη RVEΓ χορὸν ΕΓ : поскольку и он из очень худых. Или потому и он пустой дифирамбограф. Вот он и говорит: хочет ли для Леотрофида обучать филу Кекропиду? Ведь из нее был Леотрофид.

vet 1406b. τινὲς, ὅτι κοῦφος καὶ χλωρὸς ἦν, ὡς εἰκέναι ὀρνίθι. Θεόπομπος δὲ ἐν ταῖς Καπηλίσι·

Λεωτροφίδης ὁ τρίμετρος RVEΓ ὡς Λεόντιος

εὐχρως τε φάναι καὶ χαρίεις ὥσπερ νεκρός. VEG

vet 1406b. некоторые [говорят] – потому что он мало весил и был бледно-желтым, как пристало птице. И Феопомп в «Капелидах»:

Леотрофид трехчастный как Леонтий

И румяный, и приятный, словно мертвец

vet Tr 1406c. ἐπειδὴ καὶ οὗτος τῶν σφόδρα λεπτῶν· καὶ ὁ Κινησίας δέ. Ἑρμιππος Κέρκωψιν· RVEΓ

ἀνάπηρά σοι θύουσιν ἤδη βοΐδια

Λεωτροφίδου λεπτότερα καὶ Θουμάντιδος. VEG

θέλεις οὖν καὶ τῷ Λεωτροφίδῃ χορὸν ὀρνέων διδάξαι; RVEΓLh

vet Tr 1406c. поскольку и он из очень худых: так же как Кинесий. Гермипп в «Кекропах»:

тебе уже приносят в жертву искалеченных бычков,

которые тощей, чем Леотрофид и Фумантид.

Так ты хочешь и для Леотрофида обучить хор птиц?

2) Среди грешников, зарытых в навоз в Аиде, Дионис предлагает поместить тех, кто выучил пирриху Кинесия (Ran.152-153):

νὴ τοὺς θεοὺς ἐχρῆν γε πρὸς τούτοις κεί 152
τὴν πυρρίχην τις ἔμαθε τὴν Κινησίου.

«Клянусь богами, надо бы вдобавок и если кто-нибудь выучил пирриху Кинесия».

Схолии:

153. τὴν Κινησίου: Κινησίας διθυραμβοποιός· ὃς ἐποίησε πυρρίχην. ἢ ὅτι ἐν τοῖς χοροῖς πολλῇ κινήσει ἐχρῆτο. (τινὲς δὲ οὐ γράφουσι τὸν, νὴ τοὺς θεοὺς, στίχον, ἀλλ' ἀφαιροῦσιν αὐτὸν καὶ τὸν ἐξῆς οὕτω γράφουσιν ἢ πυρρίχην τις ἔμαθε τὴν Κινησίου. διὸ καὶ Ἀριστοφάνης παρατίθησι τὸ ἄντισιγμα καὶ τὸ σίγμα. Ἄλλως. ὁ Κινησίας ἐπραγματεύσατο κατὰ τῶν κωμικῶν, [ὥς εἶεν ἀχορήγητοι. ἦν δὲ καὶ τὸ σῶμα ὀκνηρὸς καὶ κατεσκελετευκός. δοκεῖ δὲ καὶ] κατηχημονηκέναι τοῦ τῆς Ἑκάτης ἀγάλματος. διὸ καὶ ἐν τοῖς ἐξῆς [366] φησιν ἢ κατατιλᾷ τῶν ἐκαταίων, κυκλίοισι χοροῖσιν ὑπάδων. ἦν δὲ Θηβαῖος, μελοποιὸς κάκιστος, ὃς ἐν τοῖς χοροῖς ἐχρῆτο πολλῇ κινήσει.)

153. τὴν Κινησίου: Кинесий – дифирамбограф, который сочинил пирриху. Или потому, что в танцах он использовал много движения. Некоторые же не пишут строку «νὴ τοὺς θεοὺς», но убирают и пишут следующую по порядку «ἢ πυρρίχην τις ἔμαθε τὴν Κινησίου». Поэтому и Аристофан (Византийский) ставит рядом знаки «антисигма» и «сигма». Иначе: Кинесий написал против комиков, будто они не имеют средств к существованию. И был он робкий/вялый и скелетообразный (кожа да кости) телом. Еще кажется, что он повел себя неприлично по отношению к статуе (?) Гекаты. Поэтому говорит в дальнейшем: «или испражняется на святыню Гекаты», аккомпанируя киклическим хором. И был он фиванцем, очень скверным сочинителем песен, который использовал в хорах много движения/оживленное движение.

3) Хор мистов перечисляет тех, кого не следует допускать к мистериям (Ran. 366):

ἢ κατατιλᾷ τῶν Ἑκαταίων κυκλίοισι χοροῖσιν ὑπάδων, 366

«или тех, кто марает/оскверняет святыню Гекаты, подпевая киклическим хорам»

Схолии:

366. τῶν τῆς Ἑκάτης μυστηρίων. R. V. τοῦτο δὲ εἰς Κινησίαν τὸν διθυραμβοποιόν· οὗτος γὰρ ᾄδων κατετίλησε τῆς Ἑκάτης. R. Κινησίαν τὸν διθυραμβοποιὸν κωμωδεῖ, ὃς εἰσήνεγκεν ἐν δράματι τὴν Ἑκάτην καὶ κατετίλησεν αὐτῆς. ἢ ἐπειδὴ ἠρυθρίασε ποίημα γράψας εἰς Ἑκάτην. V. Θ. Μ. [[ἢ κατατιλᾷ: Ἦγουν ἀσεβῶς διάκειται περὶ τὰ τῆς Ἑκάτης ἀγάλματα, ὅτε πανηγυρίζει. Κινησίας δὲ τοῦτο πεποίηκε.]] – ἢ κατατιλᾷ τῶν Ἑκαταίων, ἥτοι κατὰ τῶν ἀγαλμάτων τῆς Ἑκάτης κόπρον ἐκκρίνει διάρρυτον, τουτέστι ὑγρὰν, ὑπάδων τοῖς χοροῖς κυκλίοις ἤγουν λυρικοῖς ποιήμασιν. Vic

366. о мистериях Гекаты. Это по поводу Кинесия-дифирамбографа, ведь он испражнился на Гекату, когда пел. Он высмеивает Кинесия-дифирамбографа, который ввел в драме Гекату и испражнился на нее. Или же после того, как он покраснел/разрумянился, написав сочинение в честь Гекаты. Или «κατατιλᾷ»: пожалуй, он неблагочестиво настроен в отношении статуи Гекаты, когда празднует. И Кинесий сделал/написал это. – ἢ κατατιλᾷ τῶν Ἑκαταίων ... облегчается (жидким калом) на святыни, аккомпанируя киклическим хорам или же лирическими сочинениями.

4) Дионис просит у трагиков совета для благополучия Афин. Автора более мудрого, бог намеревается забрать с собой из Аида. Среди советов Еврипида появляется следующий (Ran. 1437-1438):

εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησίᾳ, 1437
αἴροισεν αὔραι πελαγίαν ὑπὲρ πλάκα.

«Если окрылить Клеокрита Кинесием, ветерок поднимет [их] над поверхностью моря».

Схолии:

1437 εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησίᾳ: Ὁ Κινησίας λεπτὸς ἦν, ὁ δὲ Κλεόκριτος μοχθηρός. φησὶν οὖν ὅτι (εἴ τις ἀντὶ πτερῶν) Κλεοκρίτῳ Κινησίαν παραβάλοι, ὥστε φέρεσθαι μεταρσίους, συμβήσεται αὐτοὺς ὀλέσθαι αὐροφορήτους γενομένους. [[Ἄλλως. εἴ τις πτερώσας: Ὡς λεπτὸς σφόδρα ὢν κωμωδεῖται καὶ ὡς ξένος καὶ ὡς κόλαξ. ἐμνήσθη δὲ καὶ τοῦ Κινησίου ὡς τούτου καὶ τοῦ Κλεοκρίτου ὁμοφρονούντων [...]¹²⁵]].

1437 εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησίᾳ: Кинесий был худой/небольшой, а Клеокрит – несчастный/мошенник/негодяй. И вот он говорит, что (если кто-то вместо крыльев) приделает Кинесия к Клеокриту, так что они понесутся по воздуху, произойдет так, что они сами, несясь по воздуху, погибнут. [[По-другому, εἴ τις πτερώσας: высмеивается потому, что он очень худой, и что чужак, и что льстец. Упомянул о Кинесии, потому что он и Клеокрит были единомышленниками [...]]].

5) Проснувшись, Блепир испытывает боль в животе. Не найдя свой гиматий, он надевает шафрановую тунику своей жены и выходит из дома, чтобы облегчиться. Там его замечает сосед, который говорит (Eccl. 330):

εἰπέ μοι,

τί τοῦτό σοι τὸ πυρρόν ἐστιν; οὔτι που

Κινησίας σου κατατετίληκέν ποθεν;

330

«Скажи мне, что это у тебя такое желтоватое? Уж не вымарал ли тебя Кинесий?»

¹²⁵ Пространное продолжение не относится к теме работы.

Схолии:

330.1 Κινησίας: οὗτος μαλακός. R.

330.1 Κινησίας: он изнеженный (хилый?)

Основные проблемы, связанные с Кинесием в схолиях, можно разделить на три группы. Во-первых, проблемы, которые касаются *особенностей нового дифирамба* или *дифирамба Кинесия* в частности. Во-вторых, группа проблем, связанных с высмеиванием *внешнего вида* или *особенностей* самого музыканта-поэта. В-третьих, *проблема «нечестия»*, которое совершил Кинесий по отношению к Гекате.

Кинесий (ок. 450-390 до н. э.) – известный дифирамбический поэт из Афин¹²⁶. Его сочинения до наших дней не сохранились даже фрагментарно (за исключением двух эпитетов: см. PMGF 775-776). Основная группа проблем, связанных с дифирамбом Кинесия, зиждется на пространным фрагменте из «Птиц» (Av. 1373-1409). В контексте основания нового города, дифирамбический поэт появляется в комедии неспроста: у дифирамба длинная история использования в учредительных гражданских обрядах, при реформировании и смене социально-политического порядка¹²⁷.

Если обратить внимание на дифирамбический стиль и метрику песни (песен) Кинесия в «Птицах», становится ясно, за что музыкант был выбран комедийной мишенью. Его песня является пастишем на так называемую Новую музыку¹²⁸, которая появилась во второй половине V в. до н. э. (в «Птицах» она явно представлена в утрированном виде). Это направление затронуло преимущественно дифирамб, кифародию и, в меньшей мере, трагедию¹²⁹. Для него были характерны новаторские эксперименты и противопоставление традиционным формам музыки.

¹²⁶ Pickard-Cambridge 1927, 44 (v. Ps.-Plut. De mus. 1141 E–F = PCG 155); Franklin 2017, 163-164.

¹²⁷ Franklin 2017, 165.

¹²⁸ Zimmermann 1992, 118-121; Dunbar 1998, 453; LeVen 2014, 153-155.

¹²⁹ Schönewolf 1938, 11-12.

Среди особенностей этого направления можно выделить¹³⁰ следующие:

- 1) расширение музыкального спектра звуков за счет добавления струн и создания новых ладов (Plat. Resp. 3, 399C; Ps.-Plut. De Mus. 12, 1135C);
- 2) модуляции по гармонии, роду тетрахорда, виду октавы, ладу, по ритму и т.д. (cf. Dion. Hal. De comp. verb. XIX, 131-132);
- 3) смешение жанров (например, хоровые партии дифирамба стали чередовать с сольными и инструментальными¹³¹) и изменение традиционной структуры произведений (например, ἀναβολαί вместо строф и антистроф);
- 4) увеличение роли инструментальной музыки¹³²;
- 5) большое разнообразие метров, некоторые из которых с трудом поддаются анализу;
- 6) мелизматическое пение;
- 7) причудливый поэтический стиль, который в частности выражался с помощью композитов и неологизмов.

Песенное вступление Кинесия в «Птицах» (Av. 1373-1374) представляет собой искаженный стих Анакреонта, как сообщают нам схолии (с заменой *διὰ τὸν ἔρωτα· οὐ γὰρ ἐμοὶ θέλει συνηβᾶν* на *πέτομαι δ' ὁδὸν ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων* в тексте комедии). Появление измененных стихов Анакреонта, судя по всему, связано со склонностью к переработке традиционных материалов в «новом дифирамбе»¹³³. Более того, пародия показывает, что злоупотребление такой переработкой ведет к утере первоначальной выразительной силы образа¹³⁴: полет вдохновения или воодушевления в комедии превращается в буквальный полет, а традиционная¹³⁵ метафора «пути песни» в настоящую дорогу. Объектом пародии, очевидно, становится характерное для «нового дифирамба» использование традиционных образов пути и полета, которые к тому времени уже не прельщали искушенных слушателей.

¹³⁰ С опорой на: West 1992, 356-372; Dunbar 1998, 449; Csapo 2004, passim.

¹³¹ Csapo 2004, 212.

¹³² Csapo 2004, 210-212.

¹³³ Franklin 2017, 166.

¹³⁴ LeVen 2014, 155.

¹³⁵ Giannisi 2006, 65-66.

Что касается следующей строки, которая была вставлена в стихи Анакреонта, то она очевидным образом указывает еще на одну особенность «новой музыки» – изменчивость (или непостоянство). Схолиаст поясняет перемещение по «путям песен», как переход или изменение от одних μέλεα к другим. Пожалуй, самое простое объяснение этому состоит в том, что дифирамб Кинесия, как было характерно для «новой музыки», изменялся с течением времени в поисках новых форм. Однако контекст комедии и значение μέλος как мелодии позволяют предположить в тексте более конкретный смысл: использование *модуляций*¹³⁶ (изменение тональности, лада, ритма и др.) и/или *полиметрии*.

Модуляции часто относят к особенностям «новой музыки» (καμπαί¹³⁷, вероятно, синоним к μεταβολαί). Их возникновение связано с отходом от правильного созвучия (ἁρμονία)¹³⁸. Об использовании модуляций именно Кинесием говорится во фрагменте комедии Ферекрата «Хирон» (Ps.-Plut. De mus. 1141 D – 1142 A = PCG 155¹³⁹), где персонифицированная Музыка жалуется на посягательства представителей «новой музыки». В частности она говорит о том, что Кинесий «создает в строфах модуляции, выходящие за пределы созвучия/гармонии» (ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς строφαῖς). Если речь в комедии действительно о модуляциях, то можно предположить, что поющий о «путях песен» и «новом пути» комический Кинесий передвигался по сцене, всякий раз меняя направление в соответствии с создаваемыми инструменталистом/певцом модуляциями¹⁴⁰.

В этой строке (Av.1374) может также содержаться намек на полиметрию дифирамбов Кинесия, которая проявляет себя на протяжении всего диа-

¹³⁶ О том, что в этой строке комедии имеются в виду модуляции см.: Franklin 2017, 166.

¹³⁷ Подробнее о καμπαί см. главу III. 1.

¹³⁸ West 1992, 356.

¹³⁹ Κινησίας δέ μ' ὁ κατάρατος Ἀττικός,
ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς строφαῖς,
ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως
τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,
ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ.

¹⁴⁰ Franklin 2017, 167.

лога. Партии Кинесия делятся на три разных песни. В первой (Av. 1372-1377) ямбическо-хориямбический тетраметр продолжают, разрывая предложение, ионические тетраметры. Кроме того, в ионических стихах встречается большое количество синкоп: вероятно, это является намеком на настоящие стихи Кинесия¹⁴¹ (cf. Σ^{VEΓ3MLh} Av. 1376b. εἰς τὸ ἀνόητον. ἐκ δὲ τῶν αὐτοῦ Κινησίου παραπλοκὴν ἔχει).

(1) 1372-1373 ∪ ∪ ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ – –

Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφαις·

(2) 1374 ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – ∪ ∪ –

πέτομαι δ' ὁδὸν ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων

(3) 1376-1377 ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – ∪ ∪ –

ἀφόβῳ φρενὶ σώματί τε νέαν ἐφέπων.

Особенностью второй песни (Av. 1380-1381) является вероятный переход от диалогической реплики в ямбе к песенной части в ферекратее или ионическом диметре с синкопой¹⁴². Возможно, именно это вызвало негодование Писфетера и последующую просьбу прекратить пение.

(1) 1380 – – ∪ – – – ∪ –

ὄρνις γενέσθαι βούλομαι

(2) 1381 ∪ – – ∪ ∪ – –

λιγύφθογγος ἀηδών.

Третья песня (Av. 1393-1400) также изобилует разнообразными метрами: акефалический ферекратей/акефалический ионик, ямб, паремияк и анапест¹⁴³.

¹⁴¹ Dunbar 1998, 451.

¹⁴² LeVen 2014, 74; Dunbar 1998, 451.

¹⁴³ Dunbar 1998, 451.

(1) 1393a -- ∪ ∪ --

εἶδωλα πετηνῶν

(2) 1393b -- ∪ ∪ ∪ --

αἰθεροδρόμων

(3) 1394 ---- ∪ ∪ --

οἰωνῶν ταναοδείρων

(4) 1395-1396 -- ∪ ∪ ∪ -- ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ -- ∪ -- ∪ --

ἀλίδρομον ἀλάμενος ἄμ' ἀνέμων πνοαῖσι βαίην

(5) 1398 ∪ ∪ -- ∪ ∪ ---- ∪ ∪ --

τοτὲ μὲν νοτίαν στείχων πρὸς ὁδόν,

(6) 1399 ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ --

τοτὲ δ' αὖ βορέα σῶμα πελάζων

(7) 1400 ∪ ∪ ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ --

ἀλίμενον αἰθέρος αὖλακα τέμνων.

В схолиях отчетливо прослеживается линия критики дифирамба за невнятность/невразумительность (в том числе за изощренные эпитеты и выражения). В качестве подтверждения распространенности такого мнения схолиаст приводит в пример пословицу «καὶ διθυράμβων νοῦν ἔχεις ἐλάττονα» (Σ^{RVEΓMLh} Av.1392). В частности же схолиасты видят невнятность в следующих выражениях: σώματί τε νέαν ἐφέπων (Σ^{RVEΓM} Av.1377b); τὸν ἀλα δρόμον (Σ^{RVEΓM} Av.1395b); ἅπαντα γὰρ δίδειμί σοι (Σ^{RVEΓMLh} Av.1392). Судя по всему, невразумительность «нового» дифирамба связывается с избытком парафраз и композитов, которые затемняют или даже лишают смысла содержание¹⁴⁴. Видимо, по той же причине в схолиях обращается внимание и на эпитеты в строках 1383-1385 (Σ^{RVEΓM} Av.1383a; Σ^{VEΓM} Av.1385a), которые называются пустыми (τὸ κοῦφον αὐτῶν). Невразумительными некоторые эпитеты и выра-

¹⁴⁴ LeVen 2014, 153.

жения находят также и современные исследователи¹⁴⁵ (например, εἶδωλα πετηνῶν и ταναοδείρων).

Некоторым выражениям схолиаст уделяет особое внимание. Пояснение прилагательного πτεροδόνητος как «быстрый» (Σ^{REbisIT3} Av.1390), вероятно, также отсылает к невнятным выражениям. Слово редкое и не встречается в текстах классической эпохи. Можно предположить, что оно взято из лексикона самого Кинесия, ведь ему уделяет особое внимание злорадствующий Писфетер (Av.1402: οὐ γὰρ σὺ χαίρεις πτεροδόνητος γενόμενος;). Несмотря на эту возможность, судя по всему, схолиаст уже тогда с трудом понимал значение прилагательного, а значение «быстрый» вывел из контекста комедии (погони Писфетера за Кинесием). Еще одному эпитету уделяется особое внимание, на этот раз на полях (глосса) - λιγύφθογος (Σ^{VEF} Av.1381α). Схолиаст отмечает, что иногда вместо него пишут “λιγύμυθος” или “λιγύμοχθος”. Может ли это указывать на то, что предложенные варианты (очевидно, более редкие, чем «λιγύφθογος») относятся к характерным для дифирамба выражениям? Почти во всех рукописях мы находим λιγύφθογος, а форма заметки на полях, скорее всего, не указывает на особые источники информации (например, сочинения Кинесия, Анакреонта и т.д.). Можно предположить, что они были предложены из-за непонятного метра строки (порядок их долгих и кратких слогов совпадают), и поэтому, пожалуй, не имеют отношения к пустым или невнятным выражениям нового дифирамба.

Продолжая говорить об особенностях дифирамба, необходимо упомянуть следующий вопрос Писфетера (Av.1378-1379): «τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;». Строка, очевидно, пародирует стиль дифирамба, как заметил уже схоласт: для дифирамбографов характерны выражения “ποδὶ λευκῷ”, “ποδὶ κούφῳ”, “πόδα τιθεῖς” и тому подобные (Σ^{VEF} Av. 1379). В строке можно заметить следующие маркеры пародии: плеоназм (πόδα ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς = κύκλῳ βαδίζεις), перифраза со словом ποὺς (πόδα τιθέναι, νέμειν =

¹⁴⁵ Dunbar 1998, 455-456; LeVen 2014, 154.

βαίνειν) и, возможно, аллитерация¹⁴⁶. Прилагательное κυλλός античные комментаторы предлагают понять как действительную хромоту Кинесия, однако маловероятно, что такая шутка была бы уместна в этом контексте. Кроме того, сам схолиаст замечает, что в источниках об этом не говорится (Σ^{VEΓ} Av.1379b: τοῦτο δὲ οὐκ ἔστιν εὐρεῖν). Скорее всего, πὺς κυλλός является лишь частью выражения ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς, которое, вероятно, относится к хорошему характеру дифирамба (Σ^{RVEΓM} Av.1379b). Выражение может указывать на неустойчивые и круговые движения ног, которыми Кинесий сопровождает свою вступительную песню, или на непостоянные (хромые) стопы в метрике песен музыканта¹⁴⁷.

Продолжая разговор о творчестве музыканта, невозможно не упомянуть и пирриху Кинесия. В комедии Дионис ожидает увидеть выучивших ее людей среди грешников в навозных топях Аида (Ran. 152-153). Пирриха – танец с оружием (Xen. An. VI. I. 12), подражающий напряженной рукопашной битве, включая уклонения и выпады (Plat. Leg. 815A). Схолиаст (Σ Ran.153) дает две версии толкования: или Кинесий сочинил пирриху (ἐποίησε πυρρίχην), или он использовал много движения в хорах (ἢ ὅτι ἐν τοῖς χοροῖς πολλῇ κινήσει ἐχρήτο). Информация о том, что дифирамбограф сочинил пирриху, судя по всему, была выведена из контекста, ведь если бы у схолиаста были источники, указывающие на это, ему бы не понадобилась альтернативная версия (однако остается вероятность, что это так, поскольку, о Кинесии, как мы видим, уже тогда было известно мало). На презумпции того, что Кинесий действительно сочинил пирриху или что-то близкое к этому, основывается несколько точек зрения. Первая из них заключается в том, что дифирамбограф, вероятно, сочинил только музыку к пиррихе, поскольку исполнить танец самостоятельно ему могли помешать слабое тело (Plato, PCG, fr. 200¹⁴⁸) и здоровье¹⁴⁹ (Lys. fr. 53, 3 Thalheim)¹⁵⁰. «Пирриха Кинесия» могла

¹⁴⁶ Dunbar 1998, 454.

¹⁴⁷ Dunbar 1998, 454.

¹⁴⁸

μετὰ ταῦτα δὲ

†Εὐαγόρου ὁ παῖς ἐκ πλευρίτιδος Κινησίας†

также быть дифирамбом с хореографией, которая скорее подходила пиррихе¹⁵¹, или смешением двух этих жанров¹⁵². Указание на смешение жанров в «новой музыке» можно найти в «Законах» Платона (Leg. 700D), а намек на смешение дифирамба и пиррихи – во фрагменте «Хирона» Ферекрата (Ps.-Plut. 1141E-F¹⁵³).

В таком случае под «ἐν ταῖς ἀσπίσιν» Ферекрат имел в виду движения пиррихи со щитом, а под «ἀριστερὸν αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ» движения щита влево и вправо, которые обозначали защиту и нападение¹⁵⁴. Вторую версию схолиаста поддерживает Лириан Ловлер. Она предполагает, что пиррихой танец дифирамбического хора был назван в комедии из-за того, что он был слишком активным, слишком резким, с жестами и позами, не подходящими для дифирамба¹⁵⁵.

Теперь обратимся к образу Кинесия, представленному в схолиях. Чаще всего говорится о худощавом телосложении музыканта: λεπτός (так что его самого можно использовать как крылья) (Σ Ran. 1437), τὸ σῶμα ὀκνηρὸς καὶ κατεσκελετωκώς (Σ Ran. 153), τῶν σφόδρα λεπτῶν (как и Леотрофид) (Σ^{RVEGM} Av. 1406a; Σ^{VEΓ} Av. 1406c), ὡς ἰσχνὸν ὄντα τῷ σώματι (Σ^{RVEGMLh} Av. 1401b.). Судя по всему, это действительно так, поскольку свидетельств несколько. Во фрагменте «Геритад» Аристофана (fr. 156 K.-A.) говорится об отправке комедиографа Саннириона, трагика Мелета и дифирамбографа Кинесия в Аид, с целью выяснить у мертвых, кто из живых лучше всех в своем виде искус-

σκελετός, ἄπυγος, καλάμινα σκέλη φορῶν,
φθόης προφήτης, ἐσχάρας κεκαυμένος
πλείστας ὑπ' Εὐρυφῶντος ἐν τῷ σώματι

¹⁴⁹ Dover 1993, 209-210.

¹⁵⁰ Подробнее о телосложении и здоровье далее.

¹⁵¹ Ceccarelli 1998, 43, 221.

¹⁵² Borthwick 1968, 63-66.

¹⁵³ Κινησίας δέ μ' ὁ κατάρατος Ἀττικός,
ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς,
ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως
τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,
ἀριστερὸν αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ.

¹⁵⁴ Borthwick 1968, 64.

¹⁵⁵ Lawler 1950, 84-85.

ства. Персонажи описываются как завсегдатаи подземного царства (αἰδοφοίται), а также как «слабая надежда» (λεπτὼν ἐλπίδων), то есть игрой слов обыгрывается их худошавость (Ath. 551a-c; Epit.). Во фрагменте комедии Платона (Plato, PCG, fr. 200) также недвусмысленно говорится о худобе Кинесия: σκελετός, ἄπυγος, καλάμινα σκέλη φορῶν. Тут же нужно отметить, что худошавость дифирамбографа могла быть связана с его плохим здоровьем. В том же фрагменте Платона мы находим указание на медицинские процедуры: «(Кинесий) предвестник разложения, с множеством струпов от прижигания (доктора) Еврифона» (φθόης προφήτης, ἐσχάρας κεκαυμένος πλείστας ὑπ' Εὐρυφῶντος ἐν τῷ σώματι).

О серьезности проблем со здоровьем можно заключить из фрагмента речи Лисия (Ath. XII, 551d = Lys. fr. 53 Thalheim)¹⁵⁶, в которой оратор утверждает, что Кинесий «ежедневно умирает» (καθ' ἐκάστην ἡμέραν ἀποθνήσκοντα) в качестве божественного наказания за нечестие. По крайней мере в таком ключе, вероятно, понял слова оратора Афиней, называя Кинесия больным (νοσώδης) перед цитированием Лисия. Намек на проблемы со здоровьем содержится также в уже упомянутом фрагменте комедии Платона¹⁵⁷, где дифирамбограф называется «посещающим Аид» (αἰδοφοίτης).

Следующая проблема касается загадочной характеристики Кинесия, данной при приветствии Писфетером (ἀσπαζόμεσθα φιλύρινον Κινησίαν). В схолиях (Σ^{RVEFM} Av. 1378.) дается две интерпретации φιλύρινος: (1) по Каллистрату Кинесий назван «липовым» из-за его бледно-желтого, как древесина липы, цвета (Καλλίστρατος· χλωρόν. ἢ γὰρ φιλύρα χλωρόν· χλωρὸς δὲ καὶ οὗτος), (2) по Евфронию – из-за легкости древесины, поскольку дифирамбограф сочиняет легкие и ничтожные вещи (Εὐφρόνιος· κοῦφον, ὡς ἂν διθυραμβοποιὸν εὐτελεῖ καὶ κοῦφα ποιοῦντα· τοιοῦτον γὰρ τὸ ξύλον, κοῦφον καὶ ἐλαφρόν). Версия Каллистрата, вероятно, основывается на сведениях о худобе музыканта, по-

¹⁵⁶ [...] τὸ μὲν γὰρ ἀποθανεῖν ἢ καμεῖν νομίμως κοινὸν ἡμῖν ἅπασιν ἐστί, τὸ δ' οὕτως ἔχοντα τοσοῦτον χρόνον διατελεῖν καὶ καθ' ἐκάστην ἡμέραν ἀποθνήσκοντα μὴ δύνασθαι τελευτῆσαι τὸν βίον τοῦτοις μόνοις προσήκει τοῖς τὰ τοιαῦτα ἅπερ οὗτος ἐξημαρτηκόσιν.

¹⁵⁷ Franklin 2017, 208.

скольку в схолиях общие проблемы со здоровьем дифирамбографа не упоминаются. Версия Евфрония кажется менее правдоподобной, поскольку «липовый» в этом случае создает ряд сложных для восприятия абстракций (сначала нужно отыскать подходящее свойство липы, а потом перенести его на произведения Кинесия), когда ожидается более конкретный смысл. Говоря о конкретном смысле эпитета «легкий», проще предположить, что «липовый» относится к телосложению музыканта. Поскольку липа (древесина) характеризуется легкостью и гибкостью, то, предположительно, эпитет комедии указывает на худобу, слабость и шаткость самого Кинесия¹⁵⁸ (cf. καλάμινα σκέλη φορῶν, Plato, PCG, fr. 200).

Следующая проблема появляется в комедиях «Лягушки» (Ran. 366) и в содержащем, очевидно, намек на ту же тему пассаже из «Женщин в народном собрании» (Ecc1. 330), где Кинесий представлен осквернителем «святынь Гекаты» (τῶν Ἑκαταίων). Полезным в этом случае может оказаться лишь Σ Ran. 366, поскольку Σ Ran. 153 не дает большей информации, чем этот (διὸ καὶ ἐν τοῖς ἐξῆς [366] φησιν), а Σ Ecc1. 330 (Κινησίας: οὗτος μαλακός) не объясняет появление Кинесия в строках.

Ключевой проблемой для интерпретации пассажа из «Лягушек» является неоднозначность употребленного слова τὰ Ἑκαταία. Часто ученые понимают под ним «статуи Гекаты» или «подношения Гекате», однако связать эти значения с дифирамбическим контекстом трудно: сложно представить, что несколько статуй Гекаты (еще менее вероятно, что подношений) оказалось вблизи того места, где исполнялся подразумеваемый дифирамб¹⁵⁹. Также проблема заключается в том, как нужно понимать κατατλάω – в буквальном (испражняться) или переносном (осквернять/святотатствовать) значении. Если понимать буквально, то возникает две альтернативы. С одной стороны, поступок Кинесия мог быть непреднамеренным (cf. Ecc1. 329: τί τοῦτό σοι τὸ

¹⁵⁸ Lawler 1950, 82.

¹⁵⁹ Franklin 2017, 191.

πυρρόν ἐστίν; Σ Ran. 366 κόπρον ἐκκρίνει διάρρυστον) и связанным с болезнью, уже упоминавшейся у Лисия и комического поэта Платона¹⁶⁰ (Ath. 12, 551d = Lys. fr. 53 Thalheim; Plato, PCG, fr. 200). С другой стороны, это могло случиться с намерением¹⁶¹, что более вероятно, поскольку Лисий сообщает, что Кинесий был готов на такие поступки, о которых другим было стыдно даже сказать.

В схолиях дается несколько версий, некоторые из которых, судя по всему, выведены из контекста. Джон Франклин относит к ним версию о том, что Кинесий «испражнился на Гекату, когда пел» (οὗτος γὰρ ᾄδων κατετίλησε τῆς Ἑκάτης)¹⁶². Подозрительно выглядит и сообщение о том, что Кинесий «нечестиво настроен в отношении статуй Гекаты, когда празднует» (ἀσεβῶς διάκειται περὶ τὰ τῆς Ἑκάτης ἀγάλματα, ὅτε πανηγυρίζει); вероятно, τὰ ἀγάλματα появилось в комментарии, как распространенное значение слова τὰ Ἑκαταία, но как было сказано выше, множественность «статуй» в контексте пассажа маловероятна.

Альтернативная версия в схолии состоит в следующем: Кинесий осквернил Гекату в драме, в которой он ее «вывел» (εἰσήνευκεν ἐν δράματι τὴν Ἑκάτην καὶ κατετίλησεν αὐτῆς). На первый взгляд, версия нелепа из-за упоминания драмы, однако Джон Франклин считает¹⁶³, что она имеет право на существование: такую интерпретация можно назвать *lectio difficilior* в отношении τὰ Ἑκαταία, а используемое «ἐν δράματι» может иметь отношение к дифирамбу, поскольку к миметическому дифирамбу слово применялось¹⁶⁴.

Последняя версия в схолии также исходит из того, что Геката – персонаж сочинения Кинесия: мол, он покраснел/разрумянился, написав сочинение в честь Гекаты (ἠρυθρίασε ποίημα γράψας εἰς Ἑκάτην). Слово «ἠρυθρίασε» справедливо вызывает сомнения, поскольку в Суде (Suid. κ 822¹⁶⁵) стоит не-

¹⁶⁰ Dover 1993, 241-242; Dunbar 1998, 661; Bliquez 2008, 323.

¹⁶¹ Ehrenberg 1962, 267.

¹⁶² Franklin 2017, 197.

¹⁶³ Franklin 2017, 197.

¹⁶⁴ Cf. Ieranò 1997, 179-185; Lawler 1964, 6.

¹⁶⁵ ἢ ἐπειδὴ ἠρυθρίασε ποίημα γράψας εἰς Ἑκάτην.

понятное ἥρυφίασε, а биографические сведения о Кинесии не упоминают, что он когда-либо чувствовал угрызения совести.

В целом можно сказать, что ни одна из версий в схолиях не является убедительной. Само наличие четырех версий говорит о том, что у схолиаста не было достоверных источников. Разумное зерно может содержаться в тех объяснениях, которые связывают случай «осквернения» с непрямым значением κατατλάω.

ГЛАВА II. НОМЫ

Номы – часто упоминаемая авторами классической эпохи, но оттого не менее загадочная для нас разновидность музыкальных произведений. В тех случаях, когда слово «ном» приближается по значению к названию музыкального жанра, можно говорить о том, что это высокий жанр, посвященный богам, в котором выступали солисты-виртуозы на мусических агонах. Кифародические и авлодические номы пелись под аккомпанемент музыкального инструмента, авлетические и кифаристические были инструментальными. Комедии Аристофана – один из самых ценных источников для исследования номов, поскольку, судя по многочисленности упоминаний, для комедиографа и его публики это привычная и существенная часть повседневной жизни.

II. 1. Ном Олимпа

Никий и Демосфен, рабы персонифицированного Народа, жалуются на ругательства и рукоприкладство со стороны нового невольника – пафлагонца (Equ. 7-10):

ΟΙ. Α΄	ᾧ Ω κακόδαμον, πῶς ἔχεις;	
ΟΙ. Β΄	Κακῶς καθάπερ σύ.	
ΟΙ. Α΄	Δεῦρο δὴ πρόσελθ', ἵνα ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον.	
ΟΙ. Α΄ Β΄	Μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ.	10

«Несчастный, как поживаешь?»

«Плохо, так же как и ты».

«Тогда пойдя сюда, чтобы прорыдать, в виде созвучия авлов, ном Олимпа».

«Мю-мю мю-мю мю-мю мю-мю мю-мю мю-мю».

Схолии:

9a vet (I) ξυναυλίαν: ξυναυλία καλεῖται ὅταν δύο αὐληταὶ τὸ αὐτὸ αὐλῶσιν. ὁ δὲ Ὑολυμπος μουσικὸς ἦν, Μαρσύου μαθητής· ἔγραψε δὲ αὐλητικούς καὶ θρηνητικούς νόμους. VEGΘ

(II) ἄλλως: ξυναυλία λέγεται ὅταν κιθάρα καὶ αὐλὸς συμφωνῇ. νόμοι δὲ καλοῦνται οἱ εἰς θεοὺς ὕμνοι. Ὑολυμπος δὲ μαθητής γέγονε Μαρσύου, περὶ τὴν αὐλητικὴν ἄριστος, καὶ αὐτὸς δυστυχήσας διὰ μουσικὴν. καθάπερ οὖν Ὑολυμπος εὔρε τὸ συναυλεῖν, καὶ ἡμεῖς ὅμοια καὶ ὥσπερ ἀπὸ μιᾶς φωνῆς ὀδυρόμεθα. μιμησώμεθα οὖν ἐν τῷ θρηνεῖν τὴν συναυλίαν Ὑολύμπου. VEGΘ

9a vet (I) ξυναυλίαν: «синавлией» [нечто] называется тогда, когда два авлета исполняют одно и то же. А Олимп был музыкантом, учеником Марсия: он сочинил авлетические и скорбные номы.

(II) другая версия: говорят «синавлиия», когда кифара и авл звучат вместе. Номами же зовутся гимны в честь богов. А Олимп – ученик Марсия, лучший в авлетическом искусстве; он и сам претерпел невзгоды из-за музыки. И вот, в соответствии с тем, что Олимп изобрел «синавлию», и мы, мол, подобным образом и словно одним голосом давай рыдать. Давай, значит, подражать в жалобной песне «синавлии» Олимпа.

9b vet ὁ δὲ Ὑολυμπος αὐλητὴς γέγονεν καὶ αὐτὸς δυστυχήσας διὰ μουσικὴν. μιμησώμεθα οὖν ἐν τῷ θρηνεῖν τὴν συναυλίαν Ὑολύμπου καὶ ὡς ἀπὸ μιᾶς φωνῆς ὀδυρόμεθα. R

9b vet А Олимп – авлет; и сам он претерпел невзгоды из-за музыки. Давай, значит, подражать в скорбной песне «синавлии» Олимпа и рыдать в один голос.

9c vet ξυναυλίαν: ξυναυλία καλεῖται ὅταν δύο αὐληταὶ τὸ αὐτὸ αὐλῶσιν, ἢ ὅταν κιθάρα καὶ αὐλὸς συμφωνῇ. ὁ δὲ Ὑολυμπος δυστυχήσας διὰ τὴν μουσικὴν εὔρε τὸ συναλγεῖν. M

9c vet ξυναυλίαν: «синавлией» [нечто] называется тогда, когда два авлента исполняют одно и то же, или когда кифара и авл звучат вместе. А Олимп, претерпев невзгоды из-за музыки, изобрел «совместное страдание» (συναλγεῖν вместо συναυλεῖν?).

9e vet ξυναυλίαν: κοινωνίαν, τουτέστιν ἀποδυρώμεθα ὁμόσε. VEG2

9e vet ξυναυλίαν: товарищество (по несчастью), то есть, мол, давай рыдать по одному и тому же поводу.

9f vet ξυναυλίαν] ὁμαυλίαν. M

9f vet ξυναυλίαν] сожительство.

9h vet Ὀλύμπου] μαθητῆς ἦν Μαρσύου. M

9h vet Ὀλύμπου] был учеником Марсия.

10a vet μὺ μῦ: ὁμοφωνοῦσιν ἀμφότεροι μύζοντες. τοῦτο δὲ ὡς θρηνητικόν. ἔστι δὲ ἱάμβος ἔχων τὸ μὲν πρῶτον βραχύ, τὸ δὲ δεύτερον μακρόν. VEGΘ

10a vet μὺ μῦ: оба стонут в унисон. И это – как скорбная песнь. Это ямб, так как в нем первый (слог) краток, а второй – долог.

10c vet μὺ μῦ] ὡς θρηνοῦντες. R

10c vet μὺ μῦ] словно они поют скорбную песнь.

Вопросы, стоящие перед нами в этой части, можно сформулировать следующим образом. О каком несчастье, постигшем Олимпа, говорит схолиаст? О каком номе идет речь в комедии? Что такое «синавлиия» и была ли она у Олимпа?

Начать нужно со странной подробности в античном комментарии о том, что Олимпа постигло несчастье из-за музыки (музыкально-поэтического творчества). Звучит это как минимум подозрительно по той причине, что, хо-

тя Олимп в античности выступал как историческое лицо – автор всем известных музыкальных произведений, биографические сведения о нем были скудны и мифологичны¹⁶⁶, а эта подробность не подтверждается ни одним из дошедших до нас источников. Поэтому разумно предположить, что эта информация была выведена из контекста. Возможно, заключение о неудачах или невзгодах, постигших Олимпа, было сделано из того, что он избрал некий печальный/жалобный ном, как видно из текста комедии (cf. Σ^M Equ. 9c: ὁ δὲ Ὀλυμπος δυστυχήσας διὰ τὴν μουσικὴν εὔρε τοὺς συναλγεῖν), а это, в свою очередь, по аналогии связывается в схолиях с печальной судьбой его учителя¹⁶⁷ (cf. Σ^{VEΓΘ} Equ. 9a: Ὀλυμπος δὲ μαθητὴς γέγονε Μαρσύου, περὶ τὴν αὐλητικὴν ἄριστος, καὶ αὐτὸς δυστυχήσας διὰ μουσικὴν). Однако нужно заметить, что «δυστυχήσας διὰ (τὴν) μουσικὴν» появляется в трех немного различных контекстах, а связь с Марсием наблюдается только в одном из них (повторенном в четырех рукописях VEGΘ).

Скорее всего, в схолиях прямой связи между Марсием и жалобными номами Олимпа нет. Повод для печали в комедии никак не связан с погребальным оплакиванием, и то, что нам известно о содержании номов Олимпа, не имеет никакого отношения к Марсию. Тогда выражение «δυστυχήσας διὰ (τὴν) μουσικὴν», очевидно, теряет какую бы ни было связь с пассажем комедии, иначе, почему Олимп терпел невзгоды именно из-за музыки/мусического искусства? Можно заметить, что это выражение буквально повторяется во всех манускриптах: ни перифраз, ни других пояснений, ни даже других грамматических форм. Вероятно, это указывает на общий для них источник, однако сказать какой и насколько надежный – не представляется возможным¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Barker 2011, 44.

¹⁶⁷ За поражение в музыкальном состязании Аполлон убил Марсия, содрал с него кожу (Apollo-d. Bibl. I. IV.), а тело передал для погребения его ученику Олимпу (Hug. Fab. 165).

¹⁶⁸ В схолии кодекса М можно прочитать «διὰ τὴν μουσικὴν εὔρε τοὺς συναλγεῖν» (т.е. с помощью музыки придумал сострадать). Это бы избавило от рассуждений о причине «бедствий» Олимпа. Однако М, как пишет Н. Данабар (Dunbar 1998, 19), всего лишь переписка древних схолиев, так что там, скорее всего, представлена лишь вольная интерпретация малопонятного выражения.

Далее рассмотрим, о каком номе идет речь в комедии. Схолиаст уверен, что у Олимпа были некие «скорбные» номы. В пассаже комедии Олимп действительно ассоциируется с «трететической» музыкой: на это указывает повод для «пения». Другие античные источники также указывают, что некоторым музыкальным произведениям Олимпа было присуще скорбное звучание.

Во-первых, в трактате «О музыке» Олимпу приписывается авлетическая похоронная песнь (ἐπικήδειον) на смерть Пифона в лидийском ладе (Ps.-Plut. De mus. 15, 1136c). Э. Баркер считает, что ее следует идентифицировать с известным Пифийским номом в честь Аполлона¹⁶⁹. Однако, если верить описанию этих частей этого нома (Strab. IX, 3, 10; Poll. IV, 4, 84; Schol. Pind. Pyth., hypotheses. a, vol. II p. 2, 8–15 Dr.), в его содержании не было места для сожаления по поводу смерти Пифона.

Во-вторых, скорбным музыкальным произведением Олимпа, судя по всему, является также «колесничный» (ἀρμάτειος) ном (Ps.-Plut. De mus. 7, 1133e-f). Это следует из пассажа «Ореста» Еврипида, где фригийский евнух называет свой плач о падении Трои «ἀρμάτειον ἀρμάτειον μέλος» (Eur. Or. 1381-1390)¹⁷⁰. Возможно даже, что эта песня в трагедии была вокальной аранжировкой авлетического колесничего нома, который был использован Еврипидом как узнаваемый скорбный мотив¹⁷¹.

В-третьих, в «Ономастиконе» Юлия Полидевка (Poll. IV, 78) Олимпу приписывается создание «погребальных» (ἐπιταμβίδιοι) номов, которые, очевидно, так же должны были быть скорбными.

На основании этих сведений и пассажа комедии можно с уверенностью утверждать, что номы Олимпа в античности были популярны и ассоциирова-

¹⁶⁹ Barker 2011, 53.

¹⁷⁰ Φρ. Ἰλιον Ἰλιον, ὦμοι μοι,
Φρύγιον ἄστυ καὶ καλλίβωλον Ἰ-
δας ὄρος ἱερὸν, ὥς σ' ὀλόμενον στένω
ἀρμάτειον ἀρμάτειον μέλος
βαρβάρῳ βοᾷ

¹⁷¹ Almazova 2014, 521-522.

лась со скорбной музыкой. В этом случае Аристофан мог иметь в виду не какой-то конкретный ном Олимпа, а родовую черту группы номов музыканта.

Далее затронем тему «синавлии». В схолиях дается две версии о том, что это такое: исполнение авлами одного и того же или звучание вместе авла и кифары ($\Sigma^{\text{VEG}\Theta}$ Equ. 9a; Σ^{M} Equ. 9c). Вторая версия кажется странной уже потому, что в пассаже комедии, очевидно, речь идет о созвучии авлов. Возможно, схолиаст не имел в виду, что эти версии исключают друг друга.

Первая версия хорошо засвидетельствована в поздних источниках, таких как «Ономастикон» Юлия Полидевка (IV, 83¹⁷²) и словарь Гезихия (Hesych. ξ 125¹⁷³). Вторая же в поздних источниках представлена неясно¹⁷⁴ (Athen. XIV 618a) или восходит к нашему схолию (Suid. ξ 117¹⁷⁵). Это указывает на то, что в схолиях к Аристофану вторая версия могла появиться впервые, возможно, как результат опрометчивого толкования. Привести в замешательство мог, например, текст Софокла, который дошел до нас лишь фрагментарно: $\acute{\omega}\varsigma \acute{\epsilon}\pi\iota\psi\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\iota\nu \beta\acute{\iota}\delta\eta\nu \tau\epsilon \kappa\alpha\iota \xi\upsilon\nu\alpha\nu\lambda\acute{\iota}\alpha\nu$ (fr. 60 R). Из-за недостатка контекста и знаний о музыке классической эпохи, нельзя решить, идет ли у Софокла речь о созвучии авлов или о совместной игре авла и кифары¹⁷⁶.

Другой вопрос касается изобретения «синавлии» Олимпом ($\Sigma^{\text{VEG}\Theta}$ Ὀλύμπιος εὔρε τὸ συναυλεῖν). У нас нет источников, которые бы это подтвердили, хотя логика схолиаста ясна: ему кажется, что «синавлиия» в пассаже комедии представляет характерную черту этого самого неопределенного нома Олимпа. Однако более правдоподобно, что не Οὐλύμπου νόμον является приложением к $\xi\upsilon\nu\alpha\nu\lambda\acute{\iota}\alpha\nu$, а наоборот, и $\xi\upsilon\nu\alpha\nu\lambda\acute{\iota}\alpha\nu$ употреблено предикативно: «проплачем ном Олимпа в виде дуэта авлов». В этом случае слово $\xi\upsilon\nu\alpha\nu\lambda\acute{\iota}\alpha$

¹⁷² Αθήνησι δε και συναυλία τις εκαλείτο συμφωνία τις αυλητών, εν Παναθηναίοις συναυλούντων.

¹⁷³ πᾶν πρᾶγμα δισσόν. τὴν ὑπὸ δύο ἐπιτελουμένην αὐλησιν· ὅταν γὰρ δύο αὐλῶσι, $\xi\upsilon\nu\alpha\nu\lambda\acute{\iota}\alpha$ λέγεται.

¹⁷⁴ Подробнее см. Ercoles 2006, 3-4.

¹⁷⁵ $\xi\upsilon\nu\alpha\nu\lambda\acute{\iota}\alpha\nu$: κοινωνίαν. τουτέστιν ὁμόσε ἀποδурώμεθα. $\xi\upsilon\nu\alpha\nu\lambda\acute{\iota}\alpha$ δὲ καλεῖται, ὅταν δύο αὐληταὶ τὸ αὐτὸ λέγωσιν. ἢ ὅταν κιθάρα καὶ αὐλὸς συμφωνῇ. νόμοι δὲ καλοῦνται οἱ εἰς θεοὺς ὕμνοι.

¹⁷⁶ Ercoles 2006, 7.

ничего не говорит об исконном способе исполнения нома. Очевидно, как во всех прочих источниках, имеется в виду музыка для авла соло, но рабы собираются предаваться скорби вместе и называют свое вытье «ξυναυλία» только потому, что их двое¹⁷⁷.

II. 2. Ортийский ном

В комедиях Аристофана упоминание ортийского нома (ὄρθιος νόμος) нередкость. Его исполняют на музыкальных состязаниях (Ach. 16), используют в игре слов (Eccl. 741; Av. 489) и вставляют в поговорку об общеизвестных вещах (Eq. 1279). Судя по частоте упоминаний¹⁷⁸, игре слов и намеку на общеизвестность ортийского нома, можно заключить, что он не просто оставался известным в классическую эпоху, но и пользовался особой популярностью. Конечно, такое обилие вхождений в текст не осталось без внимания схолиаста. Более того, иногда об ортийском номе в схолиях сообщается там, где практически невозможно вывести информацию из контекста. Итак, попытаемся собрать и проанализировать сведения схолиаста об этом номе.

Для начала необходимо дать краткую характеристику ортийского нома. В античных источниках его изобретение приписывается Терпандру¹⁷⁹ (VII в. до н.э.) – полулегендарному музыканту с Лесбоса.¹⁸⁰ Этот ном мог исполняться как под аккомпанемент кифары¹⁸¹, так и на авле¹⁸².

¹⁷⁷ Almazova 2014, 535.

¹⁷⁸ Если следовать хронологии, то упоминание ортийского нома характерно для всего периода творчества Аристофана (первое упоминание в «Ахарнях» 425 г. до н. э., а последнее в «Женщинах в народном собрании» 392 г. до н. э.).

¹⁷⁹ Poll. IV, 65; Suid. o 575; cf. Terp. PMG 697; Ps.-Plut. De mus. 1140F.

¹⁸⁰ Pind. fr. 125 S.–M. ap. Athen. XIV, 635d–e; Timoth. Pers. fr. 20, v. 225–228 Hordern; Marm. Par. FGrHist 239A34; Demetr. Phal. ap. Sch. EQ Od. III, 267, p. 144, 8 sqq. Dind.; Strab. XIII, 2, 4

¹⁸¹ Hdt. I, 24; Aristoph. Eq. 1278; Σ Aristoph. Ach. 1042, Eq. 1278a, 1279a, Ran. 1282; Poll. 4. 65; Suid. α 1701, εἰ 146, λ 753, ν 478, ο 574, 575, 585; Phot. Lex. α 1303, 1304, ν 302 Theodoridis; cf. Aristoph. Eccl. 741 + Σ

¹⁸² Aristoph. Ach. 16 + Σ; Dio 1. 1; Poll. 4. 73; Suid. o 573, χ 171.

Буквально «ὄρθιος» означает «вертикально прямой», «крутой». Если же говорить о значении этого прилагательного как характеристике звука, и в частности звучания «ортийского нома», то зачастую его связывают именно с высотой звука¹⁸³, что не совсем корректно. На самом деле для описания высоких и низких звуков использовалась пара слов ὀξύς – βαρύς. Слово ὄρθιος, скорее, имело значение «привлекающий внимание», «пронзительный», «волнующий», а уже эти характеристики, в свою очередь, могли достигаться громкостью, высотой звука и, возможно, скоростью¹⁸⁴. Воздействие ортийского нома описано у Диона Хрисостома: его исполнение заставило Александра Македонского схватиться за оружие (Dio 1, 1).

Версию, что название ὄρθιος указывало на стихотворный размер или музыкальный ритм (Poll. IV, 65¹⁸⁵), необходимо отвергнуть, так как разные источники классической эпохи знакомы с разными ритмами ортийского нома¹⁸⁶.

Пассаж из «Всадников» (1278-1279) показывает, что ортийский ном был популярен и общеизвестен:

νῦν δ' Ἀρίγνωτον γὰρ οὐδεὶς ὅστις οὐκ ἐπίσταται,
ὅστις ἢ τὸ λευκὸν οἶδεν ἢ τὸν ὄρθιον νόμον.

«Да вот, например, всякий, кто может отличить белое от... ортийского нома, знает Аригнота».

Схолии:¹⁸⁷

¹⁸³ См., например, LSG s.v. Π. 1, 2.

¹⁸⁴ Almazova 2020, passim.

¹⁸⁵ νόμοι δ' οἱ Τερπάνδρου ἀπὸ μὲν τῶν ἔθνῶν ὅθεν ἦν, Αἰόλιος καὶ Βοιωτίας, ἀπὸ δὲ ῥυθμῶν ὄρθιος καὶ τροχαῖος, ἀπὸ δὲ τρόπων ὀξύς καὶ τετραοίδιος, ἀπὸ δ' αὐτοῦ καὶ τοῦ ἐρωμένου Τερπάνδρειος καὶ Καλίων.

¹⁸⁶ Подробнее см.: Almazova 2019, 174.

¹⁸⁷ Об этом пассаже и комментариях к нему см. также ниже в разделе «Полимнестовы номы».

1278a vet Ἀρίγνωτον γὰρ: ἀντὶ τοῦ ἔστι γὰρ δῆλος, καὶ οὐκ ἔστιν ὅστις οὐκ οἶδεν αὐτόν. οὗτος οὖν ὁ Ἀρίγνωτος διεβάλλετο καὶ ὡς ἀρρητοποιός. Ἀρίγνωτος δὲ οὗτος κιθαρωδὸς ἦν. διόπερ καὶ τὸν ὄρθιον νόμον ἔφη αὐτὸν εἰδέναι. δοκεῖ δὲ καὶ παροιμιώδης εἶναι ὁ λόγος, ὅστις οἶδε τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν· παρὰ τοῦτο οὖν ἐποίησεν...

1278a vet Ἀρίγνωτον γὰρ: вместо «он известен, и нет никого, кто не знает его». И вот этот Аригнот осуждался и как распутник. Этот Аригнот был кифаредом. Поэтому он и сказал, что он знает ортийский ном. Кажется также, что выражение похоже на пословицу: «всякий, кто отличает белое от черного». Вот [Аристофан] и сочинил наподобие этого...

1279a vet (I) ὅστις ἢ τὸ λευκόν: Ἀρίσταρχος· παρὰ τὸ λεγόμενον, εἴ τις οἶδε τὸ λευκὸν ἢ τὸ μέλαν. οἱ δὲ λέγουσιν Ἀρίγνωτον κιθαρωδόν, ὃς ἦδε τὸν ὄρθιον καλούμενον νόμον καὶ τὸν λευκόν, οἵτινες ἐθαυμάζοντο τῷ τότε χρόνῳ. VEGΘ

(II) ἄλλως: παροιμία ἐστίν, ἐπὶ τῶν πάνυ φανερῶν. ὁ οὖν θέλει εἰπεῖν, τοιοῦτόν ἐστιν· οὐδεὶς ἐστιν ὅστις <οὐκ> οἶδε τὸ λευκὸν ἢ τὸ μέλαν, ὁ μὴ ἐπιστάμενος. VEGΘ

1279a vet (I) ὅστις ἢ τὸ λευκόν: Аристарх: наподобие того, когда говорят «если отличает белое от черного». Некоторые говорят, что Аригнот – кифаред, который пел так называемый ортийский ном и «белый», какими восхищались в то время.

(II) Иначе: это поговорка о совершенно ясных вещах. Вот что он хочет сказать: нет никого, кто не знает белого или черного; незнающий.

В схолиях отразились два пласта объяснений. С одной стороны, Аристарх совершенно правильно понимает, что Аристофан, говоря о знаменитом кифареде, обыграл поговорку, в которой противопоставлялось черное и белое, и заменил «черное» на «ортийский ном». Отсюда ясно, что этот ном – нечто самое расхожее в репертуаре кифаредов.

С другой стороны, кто-то из комментаторов демонстрирует непонимание шуток и поверхностность знаний о номах вообще: из контекста делается вывод о существовании некоего «белого» нома (ὁς ἤδε τὸν ὀρθιον καλούμενον νόμον καὶ τὸν λευκόν).

В «Лягушках» заявление Еврипида, что Эсхил берет свои монотонные песни «из кифародических номов» (1282), вызывает неожиданный комментарий в схолии (Σ Ran. 1282):

ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων· Τιμαχίδας γράφει, ὡς τῷ ὀρθίῳ νόμῳ κεχρημένον τοῦ Αἰσχύλου καὶ ἀνατεταμένως.

«из кифародических номов»: «Тимахид пишет, что Эсхил использовал ортийский ном, и напряженно».

Нас интересует информация Тимахида о том, что Эсхил взял свои монотонные песни именно из ортийского нома. В строках комедии 1264-1277 и 1284-1295 высмеивается ритмическое однообразие сочинений Эсхила: во фрагментах представлены акаталектические дактилические последовательности, иногда со спондеями, которые действительно, очевидно, можно соотнести с «κατὰ δάκτυλον εἶδος», присущим ортийскому ному (Ps.-Plut. De mus. 1133F). Несмотря на это, есть сомнения в достоверности информации, которую предоставляет Тимахид. Хотя дактилические последовательности и были характерны для кифародической традиции, связь Эсхила именно с ортийским номом можно было вывести из сочинений трагика: он упоминает ὀρθιοὶ νόμοι в метафоре (Ag. 1153) и использует глаголы ὀρθιάζειν (Pers. 693), ἐξορθιάζειν (Cho. 269), ἐπορθιάζειν (Ag. 29; Pers. 1051)¹⁸⁸.

Некоторые из схолиев к Аристофану содержат характеристику звучания ортийского нома – указывают на напряженность и громкость¹⁸⁹. Они не

¹⁸⁸ Almazova 2019, 173.

¹⁸⁹ Ibid. 31-34.

имеют непосредственной связи с содержанием той или иной строки комедии, но представлены в виде дополнительной информации (которую из контекста вывести невозможно).

1) Σ Ach. 1042 (= Suid. ο 573):

ὀρθιασμάτων· **ἀνατάσεως** ῥημάτων, τῶν μετὰ βοῆς κόμπων, ἢ τῶν μελῶν, παρόσον ὄρθιος νόμος κιθαρωδικός.

«ὀρθιασμάτων: напряженные (громкие?) слова [*о командах Дикеополя по приготовлению еды*], хвастовство громким голосом, или песни, как ортийский кифародический ном».

2) Σ Ran. 1282:

ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν νόμων· Τιμαχίδας γράφει, ὡς τῷ ὀρθίῳ νόμῳ κεκρημένου τοῦ Αἰσχύλου καὶ **ἀνατεταμένως**.

«Тимахид пишет, что Эсхил использовал ортийский ном, и напряженно».

3) Σ Ach. 16a: ὁ δὲ ὄρθιος αὐλητικὸς νόμος οὕτω καλούμενος διὰ τὸ εἶναι **ἔντονον**¹⁹⁰ καὶ **ἀνάτασιν** ἔχειν, ὡς δηλοῖ καὶ Ὅμηρος (Π. 11. 10–11).

“ἔνθα σταῖς ἥῃσε θεὰ μέγα τε δεινόν τε

ὄρθι’· Ἀχαιοῖσι δὲ μέγα σθένος ἔμβαλ’ ἐκάστω”.

«Ортийский же – авлетический ном, который называется так из-за того, что он интенсивный и напряженный, как проясняет и Гомер:

“Там встав, богиня сильно и страшно испустила пронзительный крик; каждому ахейцу она вложила великую силу [в сердце]”».

¹⁹⁰ Подробнее о значении слова см. Cassio 1971, passim; Almazova 2020, 32.

В рукописях Суды в двух статьях, восходящих к схолию Ach. 16, вместо ἔντονος стоит εὔτονος («сильный, громкий») ¹⁹¹. Однако «ἔντονος» и «εὔτονος» часто бывают перепутаны в рукописях ¹⁹². При этом вероятность того, что аутентичной характеристикой нашего нома является именно «ἔντονος», значительно выше, поскольку в эллинистический период «εὔτονος» было распространенным словом, а «ἔντονος» становилось все более редким ¹⁹³.

Интересно отметить, что вышеприведенные сведения из схолиев кажутся поверхностными и случайными. Так, в первом случае (Ach. 1042) информация об ортийском номе появляется лишь потому, что в комедии встречается однокоренное слово (правда, это гапакс ὀρθιασμάτων, связанный с музыкой, как показывает второй его корень). Во втором случае (Ran. 1282) информация выглядит отчасти не к месту, поскольку характеристика «напряженности» не отражается в соответствующем пассаже комедии; а если бы отражалась каким-то скрытым образом, то была бы подробнее расписана схолиастом. В третьем случае (Ach. 16a) сведения об ортийском номе уместны, но основываются на строках «Илиады» Гомера, в которых о музыке не говорится.

Как уже отмечалось, ортийский ном был особенно популярен в классическую эпоху. В Equ. 1278-1279 он представлен как первое, что известно любому, кто хоть чуть-чуть обучен музыке. У авторов, привлекавших внимание грамматиков, немало его упоминаний: помимо Эсхила и Аристофана нужно вспомнить Геродота (I, 24) и Диона Хризостома (1, 1). Кроме того, в литературе, начиная с Гомера, прилагательное ὀρθιος неоднократно употребляется как звуковая характеристика. ¹⁹⁴ Можно сделать вывод, что схолиасты делали

¹⁹¹ Suid. χ 171: ὀρθιος δὲ αὐλητικὸς νόμος, οὕτω καλούμενος οἷον εὔτονος καὶ ἀνάτασιν ἔχων. καὶ Ὀμηρος· (цитата из: II. 11. 10–11); Suid. ο 575: ὀρθιον νόμον καὶ τροχαῖον· τοὺς δύο νόμους ἀπὸ τῶν ῥυθμῶν ὠνόμασε Τέρπανδρος. ἀνατεταμένοι δ' ἦσαν καὶ εὔτονοι. Ὀμηρος· (цитата из: II. 11. 10–11).

¹⁹² LSJ s. v. εὔτονος; Cassio 1971, 55-56.

¹⁹³ Cassio 1971, 56 n. 2.

¹⁹⁴ См. подробно: Almazova 2020, passim.

свои умозаключения, читая вышеназванных авторов, и результаты переходили из одного комментария в другой: к Гомеру, Эсхилу, Аристофану и т.д. Самого нома они явно не знали. Более того – как показывает трактат Псевдо-Плутарха «О музыке», ортийский ном на самом становился предметом ученых изысканий музыковедов – современников его бытования (см. De mus. 7, 1133 F; 28, 1140 F)¹⁹⁵, однако никаких следов обращения к этим трудам в схолиях нет.

В поздней античности подход к толкованию ортийского нома, основанный на истолковании обрывочных сведений классических текстов, продолжался и приобрел статус «ученой» риторики. Для античных приверженцев книжной учености «ортийский ном» оказался воплощением образцовой и всем известной «классической» музыки¹⁹⁶.

Современные исследователи вынуждены идти по пути античных и выводить информацию по большей части из упоминаний нома в художественной литературе. Насколько можно судить, метод и заключение схолиастов по преимуществу оказались верными.

Теперь обратим внимание на комедийные пассажи, в которых прослеживается игра слов с «ортийским номом».

В «Женщинах в народном собрании» некий афинянин выносит из дома различную домашнюю утварь, чтобы провести ревизию перед сдачей в общее владение. Он выстраивает вещи в определенном порядке, напоминающем торжественную процессию, раздавая им соответствующие роли и вспоминая их применение в повседневной жизни. После сита (κίναχύρα) в роли носительницы корзины (καυηφόρος), горшка (χύτρα) в роли носительницы стула (διφροφόρος) и неизвестных предметов в роли служанки (κομμότρια) и носильщика гидрии (ὕδριαφόρος) говорится о следующем предмете (Ecc1.738-740):

¹⁹⁵ См. об источниках Псевдо-Плутарха по этому вопросу: Almazova 2019, 169; 172; 174.

¹⁹⁶ Almazova 2020, 27, n.12.

[ένταῦθα.] σὺ δὲ δεῦρ', ἡ κιθαρωδός, ἔξιθι,
 πολλάκις ἀναστήσασά μ' εἰς ἐκκλησίαν
 ἄωρὶ νύκτωρ διὰ τὸν ὄρθριον νόμον. 740

«А ты, кифаредка, выходи сюда; та, что часто поднимала (будила) меня на народное собрание слишком рано ночью с помощью «ортрийского» (раннего) нома».

Схолии:

739 κιθαρωδός: Ἡ ἀλετρίς.

739 κιθαρωδός: мукомолка.

740 ἀναστήσασα: ἀλήθουσα. R.

740 ἀναστήσασα: тем, что мелет.

741 ἄωρὶ νύκτωρ: ὄρθρου. R. τὸν ὄρθριον νόμον: οὕτω καλούμενος νόμος κιθαρωδικὸς ὁ ὄρθριος.

741 ἄωρὶ νύκτωρ: на рассвете. τὸν ὄρθριον νόμον: так называемый кифародический ном – «ортрийский».

С этим пассажем нужно сопоставить эпизод из «Птиц», где Писфетер убеждает царя Удода, что некогда птицы, а не боги, властвовали над людьми и возглавляли государства. Говоря о петухе, он обращает внимание на следующее (Av. 488-492):

Οὕτω δ' ἰσχυέ τε καὶ μέγας ἦν τότε καὶ πολὺς, ὥστ' ἔτι καὶ νῦν
 ὑπὸ τῆς ῥώμης τῆς τότε ἐκείνης, ὅποταν μόνον ὄρθριον ἄσῃ,
 ἀναπηδῶσιν πάντες ἐπ' ἔργον, χαλκῆς, κεραμῆς, σκυλοδέψαι, 490
 σκυτῆς, βαλανῆς, ἀλφिताμοιβοί, торνευτολυрасπιδοπηγοί·

οἱ δὲ βαδίζουσ' ὑποδησάμενοι νύκτωρ.

«Так он был тогда могуч, велик и значим, что и теперь из-за прежнего могущества, как только он запоет «ортрийский» (ранний, утренний), все вскакивают [с постели] для труда: кузнецы (медники), гончары, кожевники, сапожники, банщики, мукомолы, лиро-токаре-щито-подбиватели; и другие, обувшись, идут, когда еще ночь».

Схолии к этому месту оставляют ὄρθριον без комментария.

Итак, в «Женщинах в народном собрании» упоминается «ортрийский» ном, с помощью которого некий предмет очень рано будил своего владельца, а в «Птицах» – петух, который так же будит людей, запевая «ортрийский» (судя по Ach. 16, тоже ном).

«Ортрийский» ном в античных источниках упоминается только у Аристофана или у тех, кто комментирует или цитирует соответствующие фрагменты. Энциклопедист Суды, упоминая строки Аристофана¹⁹⁷, судя по всему, готов поверить, что существовал некий «ортрийский» ном, имя которого происходит от существительного «ὄρθρος» (время перед рассветом) или, что «ортрийский» (ὄρθριος) – другое действительное название для известного ортийского (ὄρθιος) нома¹⁹⁸. Обе версии неправдоподобны и, скорее всего, основываются на поспешном выводе схолиаста (Σ^R Av. 741).

Появление этого нома лишь у Аристофана наводит на мысль, что «ортрийский ном» является лишь выдумкой комедиографа, которая была призвана произвести комический эффект. Шутка основана на паронимии

¹⁹⁷ Suid. s.v. Ὀρθριος νόμος: οὕτω καλούμενος νόμος κιθαρωδικός. Ἀριστοφάνης: πολλάκις ἀναστήσασά μ' εἰς ἐκκλησίαν ἄνωρ νύκτωρ διὰ τὸν ὄρθριον νόμον. οἶμαι, ὄρθιον θέλει, ἢ ὄρθριον, διὰ τὸν ὄρθρον.

¹⁹⁸ Kivilo 2010, 153.

«ὄρθριος» и «ὄρθιος»: автор подставляет созвучное прилагательное вместо настоящего музыкального термина – названия известного нома¹⁹⁹.

Хотя эта паронимия могла вызывать смех вне зависимости от свойств ортийского нома, из-за одного сходства аристофановского эпитета с его названием, шутка оказывается еще смешнее, если она основана на сопоставлении свойств нома и бытовых звуков, заставляющих проснуться и встать с постели. Если это так, то, скорее всего, имеется в виду пронзительность, громкость и побуждающая сила, о которых было сказано выше.

Среди исследователей ведется дискуссия о том, что за предмет мог бы будить героя комедии в ранний час. Схолиаст утверждает, что выходит рабыня-мукомолка (Σ 739 κίθαρυδός: Ἦ ἀλετρίς). В этой сцене некоторые предметы действительно выносились рабами²⁰⁰, однако схолиаста подвело чувство юмора: комический эффект, очевидно, основан на том, что предметы домашнего обихода персонифицируются, и сама ручная мельница играет роль кифареда, сопровождающего праздничное шествие.

Отталкиваясь от версии схолиев, большинство современных комментаторов уверены, что речь идет о ручной мельнице (μύλη)²⁰¹. В античной традиции сохранилось несколько подходящих по контексту упоминаний этого предмета.

Во фрагменте комедии Ферекрата «Дикари» (PCG, Pherecr. fr. 10²⁰²) говорится о том, что до распространения рабского труда всеми домашними делами занимались женщины, в том числе и помолот; ранним утром можно было услышать, как деревня наполняется звуками ручных мельниц. Судя по всему, ранний помол действительно был характерен для повседневной жизни

¹⁹⁹ О том, что «ὄρθριος» указывает на ортийский ном: (Eccl.) Ussher 1973, 180; Sommerstein 1988, 205; Almazova 2020, 28; Kivilo 2021; (Av.) Sommerstein 1987, 228; Dunbar 1998, 231.

²⁰⁰ Durante 2015, 133.

²⁰¹ Meineke 1865, 201; Bachmann 1878, 16; Blaydes 1891, 171; Van Leeuwen 1905, 104; Huber 1974, 141–142.

²⁰² οὐ γὰρ ἦν τότε οὔτε Μάνης οὔτε Σηκίς οὐδενὶ
δοῦλος, ἀλλ' αὐτὰς ἔδει μοχθεῖν ἅπαντ' ἐν οἰκίᾳ.
εἶτα πρὸς τοῦτοισιν ἦλουν ὄρθρια τὰ σιτία,
ὥστε τὴν κόμην ὑπηγεῖν θιγγανουσῶν τὰς μύλας.

греческого города. Можно предположить, что помол являлся самым ранним из дел, поскольку требовал много времени и сил, а заблаговременно готовая мука могла послужить для приготовления завтрака или обеда (cf. Hom. Od. 20. 105-119).

В сочинении Никострата «О браке» (Stob. IV, 22d, 102)²⁰³ удары ручной мельницы сравниваются со звучанием лиры. Скорее всего, высказывается мысль о том, что для хорошей хозяйки звуки, которые издает ручная мельница, так же приятны, как и звучание струн музыкального инструмента²⁰⁴. Возможно, ручная мельница задавала ритм для пения, которое облегчало монотонный труд (фрагмент такой народной песни приводит Плутарх, Sept. sap. conv. 157 E).

По другую сторону баррикад находятся исследователи, которые считают, что предмет, а точнее животное, которое будит в ранний час – это петух²⁰⁵. Пробуждающий крик петуха по утрам кажется не менее естественным, чем звуки ручной мельницы²⁰⁶; у самого Аристофана петух несколько раз появляется в этой функции в комедиях²⁰⁷ - в частности, в комедии «Птицы» (Av. 489), причем там также используется игра слов «ὄρθριος» и «ὄρθιος»²⁰⁸. Появление этих шуток в творчестве комедиографа разделяет 22 года, притом в первый раз (в «Птицах») указание на ном менее ясное, чем в «Женщинах в народном собрании». Можно предположить, что Аристофан решил повторить свою шутку, найдя для нее еще более подходящий контекст.

²⁰³ κρείττον ἄρα ἦν ἀνδρικόν τι γύναιον καὶ κατ' ἀγροὺς τεθραμμένον ἀναζητεῖν τε καὶ πολυπραγμονεῖν· ἱκανὸν μὲν πονεῖν, ὅποτε ὕδωρ ἀνιμᾶν δέοι καὶ πῦρ ἐναῦσαι, ἦν τοῦτου καιρός, οὐκ ἀνελεύθερον δὲ οὔτε ἀρρητοποιόν, χρηστόν γε μὴν καὶ ἀράξαι ποτὲ μύλην, καὶ ἐπαφήσας αὐτῆς διδοῦσαν ὥσπερ ἐπὶ λύρας.

²⁰⁴ Jacobs 1827, 113-114.

²⁰⁵ Brunck 1783, *Notae* 42; Rogers 1902, 118-119; Ussher 1973, 179-180.

²⁰⁶ Heraclid. Com. fr. 2; Lucian, *Dem. Enc.* I.

²⁰⁷ V. 100; Av. 489.

²⁰⁸ cf. Σ Av.489., где схолиаст как раз обращает внимание на глагол «ἄδω».

Все же из двух версий первая более правдоподобна. Поскольку «кифаредка» (ἡ κιθαρωδός)²⁰⁹, к которой обращается герой в комедии, женского рода, невозможно соотнести ее с «петухом» (ὁ ἀλεκτρυών) мужского рода²¹⁰.

II. 3. Полимнестовы номы

В парабасе «Всадников» мы находим инвективу против Арифрада, брата известного Аригнота (Equ. 1278-1289):

νῦν δ' Ἀρίγνωτον γὰρ οὐδεὶς ὅστις οὐκ ἐπίσταται,
ὅστις ἢ τὸ λευκὸν οἶδεν ἢ τὸν ὄρθιον νόμον.
ἔστιν οὖν ἀδελφὸς αὐτῷ τοὺς τρόπους οὐ συγγενής, 1280
Ἀριφράδης πονηρός. ἀλλὰ τοῦτο μὲν καὶ βούλεται:
ἐστὶ δ' οὐ μόνον πονηρός, οὐ γὰρ οὐδ' ἂν ἡσθόμην,
οὐδὲ παμπόνηρος, ἀλλὰ καὶ προσεξηύρηκέ τι.
Τὴν γὰρ αὐτοῦ γλῶτταν αἰσχροῖς ἡδοναῖς λυμαίνεται,
ἐν κασαυρείοισι λείχων τὴν ἀπόπτυστον δρόσον, 1285
καὶ μολύνων τὴν ὑπὴν καὶ κυκῶν τὰς ἐσχάρας,
καὶ Πολυμνήστεια ποιῶν καὶ ξυνὼν Οἰωνίχῳ.
Ὅστις οὖν τοιοῦτον ἄνδρα μὴ σφόδρα βδελύττεται,
οὔποτ' ἐκ ταῦτοῦ μεθ' ἡμῶν πίεται ποτηρίου.

«Да вот, например, всякий, кто может отличить белое от... ортийского нома, знает Аригнота. И вот, у него есть брат, не сродный ему нравами, – негодный Арифрад. Но к этому он и стремится: он не только негодный человек (ведь я бы его и не заметил), и не совершенно негодный, но изобрел еще кое-

²⁰⁹ Поскольку на торжественном шествии Панафиней, на которое, вероятно, и создана пародия, музыканты были мужчинами, «кифаредка» может указывать только на женский род слова, которым обозначается выносимый предмет. Более того, кифареды среди женщин не засвидетельствованы в источниках классической эпохи: вероятно, женщины играли только на лире.

²¹⁰ Sommerstein 1988, 205; Almazova 2020, 28.

что. Ведь свой язык он марает в постыдных удовольствиях, слизывая мерзкую влагу в публичных домах, оскверняя бороду, сбивая с толку «очаги», сочиняя/делая «полимнестовы» и проводя время с Эонихом. И всякий, кто не испытывает сильного отвращения к такому мужу, никогда не будет пить с нами из одной чаши».

Схолии:²¹¹

1278a vet Ἀρίγνωτον γὰρ: ἀντὶ τοῦ ἔστι γὰρ δῆλος, καὶ οὐκ ἔστιν ὅστις οὐκ οἶδεν αὐτόν. οὗτος οὖν ὁ Ἀρίγνωτος διεβάλλετο καὶ ὡς ἀρρητοποιός. Ἀρίγνωτος δὲ οὗτος κιθαρωδὸς ἦν. διόπερ καὶ τὸν ὀρθιον νόμον ἔφη αὐτὸν εἰδέναι. δοκεῖ δὲ καὶ παροιμιώδης εἶναι ὁ λόγος, ὅστις οἶδε τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν· παρὰ τοῦτο οὖν ἐποίησεν. εἰρωνεύεται δὲ πρὸς αὐτόν, ὅτι οὐκ ἂν αὐτοῦ ἐμνήσθην χρηστοῦ ὄντος, εἰ μὴ εἶχε πονηρὸν ἀδελφόν. ὁ γὰρ Ἀρίγνωτος ὕστατος ἦν. VEGΘM

1278a vet Ἀρίγνωτον γὰρ: вместо «он известен, и нет никого, кто не знает его». И вот этот Аригнот осуждался и как распутник. Этот Аригнот был кифаредом. Поэтому он и сказал, что он знает ортийский ном. Кажется также, что выражение похоже на пословицу: «всякий, кто отличает белое от черного». Вот [Аристофан] и сочинил наподобие этого. Шутит, что и не упомянул бы о нем, приличном, если бы у него не было негодного брата. Ведь Аригнот был младше.

1287a vet Πολυμνήστεια: μέλη Πολυμνήστου Κολοφωνίου· κιθαρωδὸς δὲ ἦν οὗτος· Κρατῖνος “καὶ Πολυμνήστει’ ἀεΐδει, μουσικὴν τε μανθάνει”. κωμωδεῖται δὲ καὶ οὗτος ἐν τοῖς αὐτοῖς. Πολύμνηστος δὲ καὶ Οἰώνυχος ὅμοιοι ἀρρητοποιοί. VEGΘM

1287a vet Πολυμνήστεια: песни Полимнеста Колофонского, а был он кифаредом (Арифрад). Кратин [пишет]: «И поет полимнестовы, и учится музыкальному искусству». И этот (Арифрад) высмеивается в тех же самых [словах]. А Полимнест и Эоних такие же распутники.

²¹¹ О комментариях к строкам 1278–1279 см. выше в разделе «Ортийский ном».

Музыкальная проблематика может содержаться в выражении «Πολυμνήστεια ποιῶν»: само по себе оно могло бы просто означать «поступать как Полимнест», но по мнению схолиаста, оно отсылает нас к песням Полимнеста Колофонского. Кроме того, комментатор, как может показаться на первый взгляд, считает, что тот был кифаредом и вел распутную жизнь. Основные проблемы, которые сопутствуют этим утверждениям, можно сформулировать в следующих вопросах. Может ли в пассаже комедии идти речь о музыканте, Полимнесте Колофонском, и его сочинениях? Насколько достоверны подробности о распутной жизни музыканта? Что должно значить выражение «Πολυμνήστεια ποιῶν» в комедии?

Для начала нужно сказать несколько слов о том, что нам известно о Полимнесте Колофонском и его музыке из других источников. Время жизни музыканта можно отнести к середине или второй половине VII в до н. э.²¹². Вместе с Клоном его причисляют к тем, кто изобрел авлодию, в частности авлодические номы (τοὺς αὐλωδικοὺς νόμους) (Ps.-Plut. *De mus.* 1132C). В трактате «О музыке» первые авлодические номы представлены в виде следующего списка:

οἱ δὲ νόμοι οἱ κατὰ τούτους, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες, αὐλωδικοὶ ἦσαν· Απόθετος, Ἑλεγχοί, Κωμάρχιος, Σχοινίων, Κηπίων τε καὶ †Δεῖος καὶ Τριμερής· ὅστερ' αὖ δὲ χρόνῳ καὶ τὰ Πολυμνήστεια καλούμενα ἐξευρέθη.²¹³

Τριμερής Hylander coll. 1134B (bis) : Τριμελής codd. | Πολυμνάστεια codd. : Πολυμνήστεια Herwerden coll. Ar. Equ. 1287 : Πολυμνάστεια Gentili-Prato

Скорее всего, «κατὰ τούτους» указывает на принадлежность этих номов Клону и Полимнесту, которые упоминались перед этим. Поскольку три нома

²¹² Almazova 2021, part 1.

²¹³ Трактат «О музыке» цитируется по изданию Ziegler, Pohlenz 1959.

из этого списка далее в трактате приписываются именно Клоны²¹⁴, а выражение «ὕστέρῳ δὲ χρόνῳ», судя по всему, подчеркивает тот факт, что Полимнест был младше Клона²¹⁵ (ср. Ps.-Plut. *De mus.* 1132C), можно предположить, что к номам Полимнеста из этого списка относятся только так называемые «полимнестовы» (τὰ Πολυμνήστεια). О том, что номы Полимнеста назывались его именем, свидетельствует также следующий пассаж трактата – *De mus.* 1133C (к сожалению, текст испорчен):

γεγονέναι δὲ καὶ Πολύμνηστον ποιητὴν, Μέλητος τοῦ Κολοφωνίου υἱόν, ὃν [Πολύμνηστόν] *** τε καὶ Πολυμνήστην νόμους ποιῆσαι.

Πολύμνηστον del. Pohlenz, qui et <ἄλλους> τε καὶ Πολυμνηστίους νόμους. : ὃν Πολύμνηστον δὲ καὶ Πολυμνήστιον νόμον Volkmann : Πολύμνηστον δὲ καὶ Πολυμνάστεια νόμους Gentili-Prato

Таким образом, если в комедии идет речь о Полимнесте и его музыке, то, скорее всего, подразумеваются его авлодические «полимнестовы» номы. Мы знаем, что Аристофан охотно использует названия популярных номов и их характеристики, чтобы создавать изощренную игру слов (Eccl. 741; Av. 489) и производить неожиданный комический эффект (Equ. 9; Equ. 1279). О популярности Полимнеста в классическую эпоху говорит то, что Пиндар упоминает его как знаменитого поэта (Strab. XIV, 1, 28 = Pind. fr. 188 S.-M.)²¹⁶, а о непосредственном знании его музыки – подробности о музыкальных нововведениях, переданные учеными классической эпохи (Ps.-Plut. *De mus.* 1135C).

Проблемы начинаются, когда мы пытаемся понять, с какой целью «полимнестовы» номы появляются в пассаже комедии. Его главной мишенью

²¹⁴ Απόθετος, Σχοινίων (De mus. 1133A), Τριμερής (или Τριμελής, De mus. 1134B).

²¹⁵ Almazova 2021, part 2.

²¹⁶ λέγει δὲ Πίνδαρος Πολύμναστόν τινα τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἔλλογιμων
φθέγμα μὲν πάγκοινον ἔγνω-
κας Πολυμνάστου Κολοφωνίου ἀνδρός.

является некий Арифрад²¹⁷, который высмеивается Аристофаном за пристрастие к куннилингу в публичных домах, как и в последующих комедиях (Vesp. 1280-1283; Pax 883-885). Тогда, судя по всему, сочинительство/осуществление «полимнестовых» и общение с Эонихом (Οἰώνυχος) должны были подчеркнуть эту распушенность. Однако, коннотации при этом, очевидно, музыкальные. Выше было сказано, что «Πολυμνήστεια» в комедии, скорее всего, отсылает нас к «полимнестовым» номам. Кроме того, если верить схолиасту, шутка с этим же словом была и в комедии Кратина, откуда становится ясно, что «Πολυμνήστεια» – то, что поют, то есть музыка (Σ^{VEΓΘΜ} Equ. 1287a: Κρατῖνος “καὶ Πολυμνήστει’ αἰδεῖ, μουσικὴν τε μαρθάνει”). Об Эонихе нам ничего неизвестно, хотя есть основания полагать, что он также каким-то образом связан с музыкой, поскольку в «Лексиконе» Гезихия упоминается «музейон Эониха»²¹⁸. Тогда встает правомерный вопрос: а причем тут вообще музыка/музыканты?

Схолиаст сообщает, что Полимнест и Эоних такие же распутники (ἀρρητοποιοί), как и Арифрад, который, в свою очередь, был кифаредом. Тогда выражение «Πολυμνήστεια ποιῶν», если следовать логике античного комментатора, могло бы значить «сочиняя такую же музыку, как Полимнест», что подразумевает обценное содержание сочинений полулегендарного музыканта.

При ближайшем рассмотрении сведения схолия кажутся сомнительными, а представленная гипотеза – неправдоподобной. Главное возражение здесь касается причисления Полимнеста Колофонского к распутникам, а его сочинений – к неприличным. В других источниках, несмотря на славу музыканта, нет на это никаких намеков – наоборот, создание обценных песен насколько не согласуется с тем, что о нем известно: ведь ном – высокий жанр²¹⁹, а о Полимнесте сказано, что в своем творчестве он опирается на «прекрасный

²¹⁷ Возможно, комический поэт, который упоминается в «Поэтике» Аристотеля (1458b31).

²¹⁸ Hsch. o 455: Οἰώνυχου μουσεῖον· τοῦτο δὲ Οἰώνυχου φησὶ μουσεῖον εἶναι τὸ ...

²¹⁹ Kock 1880, 101-102; Flach 1884, 279-280; Crusius 1889, 40; Ercoles 2009, 159.

образец» своих предшественников (ἐχόμενος τοῦ καλοῦ τύπου, Ps.-Plut. *De mus.* 1135C).

Другие подробности схолия можно объяснить как неловкую импровизацию, основанную исключительно на комедийном пассаже (αὐτοσχεδίασμα). Скорее всего, схолиаст ничего, кроме строк из комедии, не знал об Арифраде; ни о Полимнесте Колофонском.

Так, Арифрад представлен кифаредом – вероятно, по аналогии с братом²²⁰. О его занятиях музыкой можно было заключить по цитате из Кратина (‘καὶ Πολυμνήσται’ αἰδεῖ, μουσικὴν τε μανθάνει’)²²¹. Если бы схолиаст знал что-нибудь о музыке Полимнеста и ее особенностях, можно было бы ожидать, что он вообразит Арифрада авлодом или авлетом, поскольку Полимнест Колофонский был известен как автор авлодических номов. Об Эонихе схолиаст дополнительно ничего не сообщает, вероятно, потому, что не располагает сведениями о нем.

В научной литературе можно найти несколько попыток объяснения, почему «полимнестовы» произведения все же могли иметь эротическое содержание в классическую эпоху. Во-первых, предполагалось, что в комедии речь идет о произведениях другого Полимнеста, современника Арифрада и Эониха, который и сочинял музыку с эротическим содержанием²²². Во-вторых – что высокие номы Полимнеста могли дегенерировать в работах его последователей²²³. В-третьих – что под «полимнестовыми» произведениями могли подразумеваться сладострастные «ионийские песни» (Ἰωνικά ᾄσματα), которые были в ходу в Афинах V в. до н. э. и ошибочно ассоциировались с древним Полимнестом²²⁴. Это означало бы, что сочинениями знаменитого

²²⁰ Интересно отметить, что об Аригноте схолиаст, судя по всему, тоже ничего не знает: главная подробность о пении под кифару выведена из того, что было известно об ортийском номе (Ἀρίγνωτος δὲ οὗτος κιθαρωδὸς ἦν. διόπερ καὶ τὸν ὀρθιον νόμον ἔφη αὐτὸν εἰδέναι).

²²¹ Crusius 1895, 845.

²²² Kock 1880, 101-102; Flach 1884, 279-280; Crusius 1889, 40.

²²³ Ercoles 2009, 159.

²²⁴ Von Wilamowitz-Moellendorf 1900, 13, n. 2; Napolitano 1994, 87.

поэта к тому времени уже были забыты – однако нам известно, что это не так.²²⁵

Все эти варианты объяснения не удовлетворяют. Трудно представить, что в древней аттической комедии, неотъемлемой частью которой являются непристойности, появилась бы ханжеская придирка к эротической поэзии, тем более что обвинение в сочинении эротических песен кажется особенно незначительным в сравнении с основной претензией к Арифраду, о которой говорится от начала и до конца пассажа. Кроме того, маловероятно, чтобы в одно и то же время одним и тем же словом «Πολυμνήστεια» обозначались композиции с совершенно разными коннотациями – авлодические номы высокого стиля и непристойные песни²²⁶.

Интерпретацию Equ. 1287 предложила Н.А. Алмазова. Вероятно, среди современников Кратина и Аристофана был некий афинянин по имени Полимнест²²⁷, которому приписывались такие же сексуальные пристрастия, как Арифраду. Тогда в комедии его поведение могло быть названо «Πολυμνήστεια», что создало шутивную отсылку к хорошо известным «полимнестовым» номам²²⁸. Шутка, очевидно, была придумана Кратином (или еще раньше) и привилась, а Аристофан позаимствовал это выражение – поэтому он не чувствует необходимости его объяснить.

Если внимательно рассмотреть схолий 1287а, кажется возможным, что именно это имел в виду схолиаст; по крайней мере, такой интерпретации текст схолия не противоречит. Тогда указание на песни Полимнеста Колофонского является пояснением шуточной отсылки (μέλη Πολυμνήστου Κολοφωνίου), под «οὗτος» имеется в виду Арифрад (Κρατῖνος “καὶ Πολυμνήστει’ αἰεῖδει, μουσικὴν τε μανθάνει”. κωμωδεῖται δὲ καὶ οὗτος ἐν τοῖς αὐτοῖς. – «и этот высмеивается в тех же выражениях, <что у Кратина>»), а распутником назван Полимнест из Афин (Πολύμνηστος δὲ καὶ Οἰώνυχος ὁμοιοι

²²⁵ Almazova 2021, part 3.

²²⁶ Almazova 2021, ibid.

²²⁷ Согласно базе LGPN II (s.v.) имя Полимнеста зафиксировано 24 раза для Афин, 3 из которых датируются V в. до н.э.

²²⁸ Almazova 2020, 12-13.

ἀρρητοποιοί). Сбивчивость схолия в пояснении можно списать на сокращение при переписывании, что в итоге приводило к ошибкам и недопониманию (ср. Phot. *Lex.* π 441; Hesych. π 2891). Отчетливо это прослеживается в Суде, где энциклопедист опрометчиво заключает: «καὶ Πολυμνήστεια καὶ αὐτὴ κωμωδεῖται ἐπ' αἰσχροτήτι» (Suid. α 3940²²⁹).

²²⁹ Ἀριφράδης: οὗτος λοιδορεῖται ἀεὶ γυναιξὶ συνών. κιθαρωδὸς δὲ ἦν. Ἀριστοφάνης: Ἀριφράδης ἐστὶ μὲν πονηρός. ἀλλὰ τοῦτο μὲν καὶ βούλεται: ἔστι δ' οὐ μόνον πονηρός, οὐ γὰρ οὐδ' ἄν ἡσθόμην, οὐδὲ παμπόνηρος, ἀλλὰ καὶ προσεξεύρηκε τι. τὴν γὰρ αὐτοῦ γλῶτταν αἰσχροῖς ἤδον. τουτέστι τὸ αἰδοῖον τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὸ σπέρμα. Ἀριφράδης δὲ, Πολύμνηστος καὶ Οἰώνυχος ἀρρητοποιοί. **καὶ Πολυμνήστεια καὶ αὐτὴ κωμωδεῖται ἐπ' αἰσχροτήτι.** εἴ τις οὖν τοιοῦτον ἄνδρα μὴ σφόδρα φυλάττεται, μή ποτ' ἐκ τοῦ αὐτοῦ μεθ' ἡμῶν πίεται ποτηρίου. καὶ αὖθις: Ἀρίφραδες, παῦσαι ληρῶν.

ГЛАВА III. МУЗЫКА В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ

В этой главе объединяется рассмотрение двух групп свидетельств о музыке, которая звучала в повседневной жизни Афин эпохи Аристофана. Первая группа связана с характеристикой «Новой музыки», нападки на которую нередко появляются в комедиях, вторая – с традицией любительского застольного пения.

III. 1. «Изгибы» (καμπάι)

В комедиях Аристофана неоднократно встречаются слова с корнем **καμπ-** применительно к Новой музыке и музыкантам – приверженцам этого стиля: ἄσματοκάμπτης (Nub. 333, о «новых» дифирамбических поэтах), κάμπτειν τινὰ καμπήν (Nub. 969, характеристика современной кифародии, в частности музыки Фринида), κάμπτειν νέας ἀψίδας ἐπῶν (Thesm. 53, метафорически о творческой деятельности трагика Агафона), δυσκολόκαμπτος (Nub. 970, о музыкантах, придерживающихся «фринидовского стиля»)²³⁰. В двух случаях они привлекают внимание схолиастов:

Сократ сообщает Стрепсиаду о том, что облака – это богини. Стрепсиад удивленно говорит в ответ, что считал их туманом, росой и паром. Сократ продолжает (Nub. 331-334):

Σω. οὐ γὰρ μὰ Δί' οἶσθ' ὅτι πλείστους αὖται βόσκουσι σοφιστάς,
Θουριομάνεις, ἰατροτέχνας, σφραγιδονυχαργοκομήτας·
κυκλίων τε χορῶν ἄσματοκάμπτας, ἄνδρας μετεωροφένακας,
οὐδὲν δρῶντας βόσκουσ' ἀργούς, ὅτι ταύτας μουσοποιοῦσιν.

²³⁰ Cf. Athen. XIV, 623e = PCG 366. Во фрагменте неизвестной комедии Евполида «καμπύλος» характеризует музыку как искусство: καὶ μουσικὴ πρᾶγμ' ἐστὶ βαθύ τι † καὶ καμπύλον.

«Ты не знаешь, клянусь Зевсом, что они питают многих софистов, фурийских провидцев, врачей-практиков, ленивых длинноволосых носителей ониксовых колец; и песнесгибальщиков киклических хоров, метеорологических шарлатанов, питают ленивых бездельников, потому что они воспевают их [облака]».

Схолии:

333a κυκλίων τε χορῶν: εἰς τοὺς περὶ Κινησίαν καὶ Φιλόξενον καὶ Κλεομένην. ΕΜ

333a κυκλίων τε χορῶν: о тех, кто в окружении Кинесия, Филоксена и Клеомена.

333b καὶ τούτους εἶναι τῶν σοφιστῶν βούλεται. VЕ λέγει δὲ τοὺς διθυραμβοποιούς· τῶν γὰρ κυκλίων χορῶν ἦσαν οὗτοι διδάσκαλοι. VEM

333b имеет в виду, что и они из софистов. Говорит о дифирамбографах, ведь они были дидаскалами киклических хоров.

333c ἄσματοκάμπτας ΕΜ: διὰ τὸ ἐναρμονίῳς ὑποπίπτειν αὐτῶν τὰ συγγράμματα VEM καμπὰς ἔχουσι πλείονας, ἃς οἱ μουσικοὶ καλοῦσι στροφὰς καὶ ἀντιστροφούς καὶ ἐπῳδούς, δι' ὧν καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνειστήκει τὰ χορικά. VЕ

τὸ ἐναρμονίῳς ὑποπίπτειν : τὸ ἁρμονία μὴ ὑποπίπτειν Dindorf (coll. Suid. κ 2647 s.v. κυκλίων τε χορῶν)

333c ἄσματοκάμπτας ΕΜ: из-за подверженности их сочинений «энармоничным» (?) у них много «изгибов», которые музыканты называют строфами, антистрофами и эподами, из которых и в трагедиях состоят хоровые партии.

333ε ἄσματοκάμπτας: τοὺς διθυραμβο<ποιο>ύς, ἐπεὶ καμπὰς τὰς περιόδους λέγουσιν. RV

333ε ἄσματοκάμπτας: ο διφирамбографах, поскольку они называют периоды «изгибами».

Правда излагает свою точку зрения на правильное юношеское воспитание, делая акцент на традиционных ценностях (послушание, скромность и т.д.). Среди прочего упоминается традиционный урок пения под лиру (Nub. 966-970):

εἴτ' αὖ προμαθεῖν ἄσμ' ἐδίδασκεν τὼ μὴρὼ μὴ ξυνέχοντας, 966
ἢ “Παλλάδα περσέπολιν δεινάν” ἢ “τηλέπορόν τι βόαμα”,
ἐντειναμένους τὴν ἁρμονίαν ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν.
εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμψειέν τινα καμπὴν
οἴας οἱ νῦν, τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους, 970
ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς ὥς τὰς Μούσας ἀφανίζων.

«Затем [кифарист] задавал им, не скрещивая ноги, выучить песню наизусть, или «могучую Палладу разрушительницу городов», или «некий далекозвучающий крик», настроившись на гармонию, которую завещали отцы. И если кто-то из них стал бы дурачиться или погибать изгибы, как теперь, пофринидовски вычурно, то, как отвергающему Муз, мало бы ему не показалось от множества ударов».

968 ἐντειναμένους τὴν ἁρμονίαν E: τὴν κιθάραν Ebis ὥς συντόνου οὔσης τῆς παλαιᾶς ἁρμονίας. E

968 ἐντειναμένους τὴν ἁρμονίαν E: [настроив] кифару, так как древняя гармония является напряженной.

969d ἢ κάμψειέν τινα καμπήν VE: ἀντὶ τοῦ “κεκλασμένη τῇ φωνῇ τὴν ὁδὸν προενέγκοιτο”. RVEM

969d ἢ κάμψειέν τινα καμπήν VE: вместо «исполнит песнь слабым/женственным голосом (?)».

971d τὰς δυσκολοκάμπτους] <τὰς κεκλασμένας.> Su. II 150, 30 τὰς δυσκόλως καμπομένας. ERs

971d τὰς δυσκολοκάμπτους] <τὰς κεκλασμένας.> Su. II 150, 30 с трудом/неприятно гнущиеся.

В «Женщинах на празднике Фесмофорий» слуга трагика Агафона высокопарно и метафорично описывает его творческую деятельность, что провоцирует тестя Еврипида на насмешки (Thesm. 51-57); далее по сюжету мы находим ответ слуги на просьбу позвать Агафона из дома (Thesm. 66-69):

- ΘΕ. δρυόχους τιθέναι δράματος ἀρχάς.
Κάμπτει δὲ νέας ἀψῖδας ἐπῶν,
τὰ δὲ торνεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ,
καὶ γνωμοτυπεῖ κἀντονομάζει 55
καὶ κηροχυτεῖ καὶ γογγύλλει
καὶ χοανεύει—
- ΚΗ. καὶ λαικάζει.
[...]
- ΘΕ. Μηδὲν ἰκέτευ'· αὐτὸς γὰρ ἔξεισιν τάχα· 66
καὶ γὰρ μελοποεῖν ἄρχεται. Χειμῶνος οὖν
ὄντος κατακάμπτειν τὰς στροφὰς οὐ ῥάδιον,
ἣν μὴ προῖη θύραζε πρὸς τὸν ἥλιον.

«[Наш господин, изящно сочиняющий Агафон, собирается] ... ставить опоры для каркаса, начала драмы. Он сгибает новые ободья слов, и закругля-

ет/обтачивает их, и *песнеклеит*, и куёт изречения, и подбирает синонимы, и лепит словно из воска, и округляет, и отливает в форму...»

«... и предается блуду».

[...]

«Просить не нужно – он сам скоро выйдет; ведь он начинает сочинять песни. Зимой сгибать строфы нелегко, если не выходить наружу на солнце».

Контекст не оставляет сомнений, что *καμπάι* – это некая особенность творчества представителей музыкального авангарда (Новой музыки) V в. до н. э., вызывавшая раздражение консерваторов, вероятно, потому, что нарушала строгое созвучие/гармонию музыки, созданную прошлыми поколениями музыкантов (ἐντειναμένους τὴν ἁρμονίαν ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν).

Античная традиция сохранила для нас и другие выражения в музыкальном контексте, коррелирующие с «*καμπή*». Во фрагменте Тимофея (Plut. De laude ipsius I, III 372 Pohl.-Siev. = PMG 802²³¹) побежденный Фринид (сын Камона) назван «*ἰωνοκάμπτης*» (с ионическими «изгибами»). Юлий Полидевк засвидетельствовал, что прилагательное «*πολυκαμπής*» применялось к авлу (Poll. IV, 67), а «*εὐκαμπής*» и «*πολύκαμπτος*» – к музыкальному произведению для авла (ibid. 73). В более поздних лексикографических источниках значение слова, очевидно, становится менее ясным. Так, у Гесихия (Hesych. κ 617) глагол *κάμπτειν* означает «делать изгибы в песне» (τὸ ἐν τῇ ᾠδῇ καμπὰς ποιεῖν).

Важный античный источник сведений о «Новой музыке», также содержащий упоминание о «*καμπάι*», – фрагмент комедии Ферекрата «Дикари» (Ps.-Plut. De mus. 1141 D – 1142 A = PCG 155), в которой персонифицированная Музыка жалуется на посягательства представителей «Новой музыки»²³².

²³¹ μακάριος ἦσθα, Τιμόθε', ὅτε κῆρυξ
εἶπε· νικᾷ Τιμόθεος

Μιλήσιος τὸν Κάμωνος τὸν ἰωνοκάμπταν.

²³² Текст приводится по изданию: Franchini, Napolitano 2020, 242.

Ее невзгоды начинаются с Меланиппида, который ее «расслабил и распустил» (ἀνῆκέ μεχαλαρωτέραν τ' ἐποίησε) с помощью двенадцати струн. Затем Кинесий создал «внегармоничные изгибы» в строфах, так что в его дифирамбах правое стало казаться левым, как в отражении щитов.

Κινησίας δέ μ' ὁ κατάρατος Ἀττικός,
 ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς,
 ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως 10
 τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,
 ἀριστερ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ

Фринид извлек из пяти струн двенадцать гармоний. И, наконец, Тимофей, худший из всех, разделил ее на двенадцать «внегармоничных» частей/нот.

κὰν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη,
 ἀπέδυσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα 25

ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους
 καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ραφάνους ὅλην
 καμπῶν με κατεμέστωσε

Современные исследователи согласны в том, что *καμπή* и его производные характеризуют изменчивость Новой музыки²³³. Некоторые считают, что речь идет о мелизмах (трелях, колоратурах, распевании одного слога на несколько нот)²³⁴, однако доминирующая точка зрения подразумевает модуляции²³⁵: возможно, то же самое, что и *μεταβολή*, или – более узко – какая-то

²³³ Franchini–Napolitano 2020, 264–272.

²³⁴ Schönewolf 1938, 21; Lasserre 1954, 145; Taillardat 1965, 456–457.

²³⁵ West 1992, 356; Hagel 2000, 85; LeVen 2014, 72; и другие см. Franchini–Napolitano 2020, 264–272.

конкретная ее разновидность (например, только вокальная; только ладовая; только между строфами или, наоборот, только в пределах одной строфы). В пользу модуляций может говорить совпадающее по времени развитие инструментов и технических приемов, а также изменение гармонии, о которой говорит Ферекрат²³⁶. Однако нужно отметить, что, если «καῖται» признать за модуляции, выражение «ἐξαρμονίους καῖταις» выглядит несколько тавтологично, поскольку модуляция и есть смена гармонии²³⁷.

Для нас важно то, что эти современные версии отчетливо не согласуются с объяснениями в схолиях, где представлено три разных версии.

Самое неправдоподобное объяснение дается в схолии к «Облакам» 969d, где выражение «κάμψειν τινα καμπῆν» приравнивается к пению слабым/женственным голосом. Скорее всего, отношение выражения именно к пению было выведено из самого пассажа комедии, а связь с женственностью, ошибочно – из пассажа «Женщин на празднике Фесмофорий», где Агафон дважды связывается в «изгибам». Эта версия не согласуется ни с «ἐξαρμονίους καῖταις» Ферекрата, ни с контекстом пассажа про Агафона.

Другое объяснение (Σ Nub. 333e) связывает καῖται с терминологией дифирамбографов, у которых это слово означает «период» (καῖται τὰς περιόδους λέγουσιν). «Период» мы знаем как риторический термин перипатетической школы, который обозначает единую синтаксическую структуру, создаваемую логическим, заранее спланированным расположением его частей ради целого (Aristot. Rhet. III, 9.)²³⁸. Подозрительно в этом случае то, что καμπῆ также встречается в риторическом контексте, а зачастую вместе с «периодом»: καμπῆ как конец «периода» (Demetr. Eloc. 10; cf. Aristot. Rhet. III, 9, 1409a); καμπῆ появляется после περιόδοι в списке риторических терминов (Cic. Att. 1. 14. 4). В любом случае, если καῖται в Новой музыке почти то же самое, что περιόδοι у риторов, то непонятно, как они могут быть «внегармоничными» или как их можно «сгибать» на уроке пения под лиру.

²³⁶ Restani 1983, 161-162.

²³⁷ Anderson 1994, 129–130; Franklin 2013, 229.

²³⁸ Fowler 1982, passim.

В последнем объяснении речь идет о строфической структуре песни (Σ Nub. 333c). В схолии сообщается, что дифирамбографы назывались ἀσματοκάμπτας из-за того, что их сочинения были подвержены «энгармоничным (разновидность тетрахорда)/гармоничным», так что было много «изгибов». Оба смысла «ἐναρμόνιος», судя по всему, не подходят по контексту: энгармоничный звукоряд плохо увязывается с инновациями и многообразием форм «новой музыки», а «гармоничный» противоречит свидетельствам о нарушении традиционной гармонии (Nub. 967; Pherecr. PCG 155, 9). Пожалуй, более удачным чтением окажется вариант текста схолия в Суде (s.v. κυκλίων τε χορῶν): διὰ τὸ ἁρμονίᾳ μὴ²³⁹. В этом случае, вероятно, смысл должен совпадать с выражением Ферекрата «ἐξαρμονίους κάμπας». Далее говорится, что эти «изгибы» музыканты называют строфами, антистрофами и эподами, то есть строфами в широком смысле.

Дж. Франклин принимает эту версию, а ее подтверждение видит в «Риторике» Аристотеля, где словом с корнем κάμπ- обозначается завершение периода²⁴⁰. Аргументом назвать это сложно: для исследователя схолий был необходим, чтобы подтвердить свою теорию эволюции дифирамба, а его достоверность, как предполагалось, должна основываться на прояснении связи между дифирамбическим и риторическим терминами.

В целом связь κάμπη со строфической структурой маловероятна. Аристофан, говоря об «изгибах», как будто нарочно дает примеры всех жанров, затронутых Новой музыкой: дифирамб, кифародия (Фринид), трагедия (Агафон), а у Полидевка слова с корнем κάμπ-, видимо, касаются инструментальной духовой музыки. Отсюда становится ясно, что дело не в строфической структуре. В кифародическом номе ее не было (см. Ps.-Aristot. Probl. XIX, 15, 918b13-20), а под влиянием свободной структуры номов и дифирамбы утратили членение на строфы, заменив их на ἀναβολαί, которые считаются одной из особенностей Нового дифирамба.

²³⁹ Franklin 2013, 227, n. 77.

²⁴⁰ Franklin 2013, 227.

III. 2. Сколии

В некоторых комедиях Аристофана можно встретить описание симпосиев: их участников, особенностей и традиционных развлечений. Среди развлечений не последнее место занимают сколии – вид застольных песен. Им посвящены сцены, в которых Бделиклеон проверяет, готов ли его отец отправиться на пир (Vesp. 1219-1248), Фидиппид и Стрепсиад ссорятся по поводу подходящих к застолью песен (Nub. 1352-1379).

Конечно, этот изобильный материал не мог остаться без внимания античных комментаторов. Их свидетельства можно разделить на две группы: сведения о сколиях как таковых (особенности исполнения и происхождение названия) и атрибуция (включая приведение аутентичного текста).

Для начала приведем пассажи комедий «Осы» и «Облака», сколии к которым представляют интерес в отношении темы застольных песен.

Бделиклеон ведет отца на симпосий в надежде избавить его от одержимости судебским делом. Перед этим он наставляет Филоклеона, как нужно вести себя в приличном обществе и проверяет, сможет ли тот поддерживать застольные песни (Vesp. 1219-1249):

- Βδ. αὐλητρίς ἐνεφύσησεν· οἱ δὲ συμπόται
εἰσὶν Θέωρος, Αἰσχίνης, Φᾶνος, Κλέων, 1220
ξένος τις ἕτερος πρὸς κεφαλῆς, Ἀκέστορος.
τούτοις ξυνὼν τὰ σκόλι' ὅπως δέξει καλῶς.
- Φι. ἄληθες; ὥς οὐδεὶς γε Διακρίων ἐγώ.
- Βδ. ἐγὼ εἴσομαι. καὶ δὴ γάρ εἰμ' ἐγὼ Κλέων,
ᾧδω δὲ πρῶτος Ἀρμοδίου, δέξει δὲ σύ. 1225
“οὐδεὶς πώποτ' ἀνὴρ ἔγεντ' Ἀθήναις—”
- Φι. “—οὐχ οὕτω γε πανοῦργος οὐδὲ κλέπτης.”

- Βδ. τουτὶ σὺ δράσεις; παραπολεῖ βοώμενος·
 φήσει γὰρ ἐξολεῖν σε καὶ διαφθερεῖν
 καὶ τῆσδε τῆς γῆς ἐξελᾶν. 1230
- Φι. ἐγὼ δέ γε,
 ἐὰν ἀπειλῇ, νῆ Δί' ἐτέραν ᾄσομαι.
 “ὦ ἄνθρωπε, οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος,
 ἀντρέψεις ἔτι τὰν πόλιν· ἅ δ' ἔχεται ῥοπαῶς.” 1235
- Βδ. τί δ', ὅταν Θέωρος πρὸς ποδῶν κατακείμενος
 ᾄδῃ Κλέωνος λαβόμενος τῆς δεξιᾶς·
 “Ἀδμήτου λόγον, ὦ ταῖρε, μαθὼν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει.”
 τούτῳ τί λέξεις σκόλιον; 1240
- Φι. ᾠδικῶς ἐγώ.
 “οὐκ ἔστιν ἀλωπεκίζειν,
 οὐδ' ἀμφοτέροισι γίγνεσθαι φίλον.”
- Βδ. μετὰ τοῦτον Αἰσχίνης ὁ Σέλλου δέξεται,
 ἀνὴρ σοφὸς καὶ μουσικός, κατ' ἄσεται·
 “χρήματα καὶ βίαν 1245
 Κλειταγόρα τε καὶ-
 μοὶ μετὰ Θετταλῶν—”
- Φι. “—πολλὰ δὴ διεκόμπασας σὺ καγώ.”
- Βδ. τουτὶ μὲν ἐπιεικῶς σύ γ' ἐξεπίστασαι.

Бд. – Заиграла авлетрида; а сотрапезники – Феор, Эсхин, Фан, Клеон, кто-то другой – чужеземец возле твоей головы, Акестор (или: сын Акестора). В их обществе как следует подхватить сколии.

Фил. – Серьезно? Уж я подхвачу лучше всякого диаκριя.

Бд. – Проверим. Вот я Клеон, исполняю Гармодиеву песнь первым, а ты подхватишь. «Не было еще в Афинах мужа...»

Фил. – «...такого негодя и вора».

Бд. – Вот так вот ты поступишь? От криков ты погибнешь: ведь тот станет утверждать, что он тебя убьет, уничтожит и изгонит с этой земли.

Фил. – Ну а я, если он станет угрожать, клянусь Зевсом, спою другую: «О муж, одержимый большой властью, в дальнейшем ты разрушишь город, который едва балансирует».

Бд. – А что, если возлежащий со стороны ног Феор, взяв за руку Клеона, запоет: «Друг, вняв слову Адмета, люби благородных»? Каким сколием ответишь на это?

Фил. – Музыкально/лирически [отвечу]: «Нельзя быть как лисица, быть милым и тем и другим».

Бд. – Затем Эсхин, сын Селла, муж мудрый и музыкально образованный, подхватит и запоет: «Богатством и силой для Клитагоры и меня с фессалийцами...»

Фил. «...“много нахвастался ты да я”».

Бд. «В этом ты хорошо разбираешься!»

Стрепсиад ссорится с Фидиппидом по поводу застольных песен (Nub. 1352-1376):

Στ.	καὶ μὴν ὅθεν γε πρῶτον ἠρξάμεσθα λοιδορεῖσθαι	1352
	ἐγὼ φράσω. 'πειδὴ γὰρ εἰστιώμεθ', ὥσπερ ἴστε,	
	πρῶτον μὲν αὐτὸν τὴν λύραν λαβόντ' ἐγὼ 'κέλευσα	
	ᾶσαι Σιμωνίδου μέλος, τὸν Κριόν, ὡς ἐπέχθη.	1355
	ὁ δ' εὐθέως ἀρχαῖον εἶν' ἔφασκε τὸ κιθαρίζειν	
	ᾶδειν τε πίνονθ', ὥσπερ εἰ κάχρυς γυναῖκ' ἀλοῦσαν.	
Φε.	οὐ γὰρ τότε εὐθὺς χρῆν σ' ἀράττεσθαί τε καὶ πατεῖσθαι,	
	ᾶδειν κελεύονθ', ὥσπερ εἰ τέττιγας ἐστιῶντα;	
Στ.	τοιαῦτα μέντοι καὶ τότε ἔλεγεν ἔνδον, οἷάπερ νῦν,	1360
	καὶ τὸν Σιμωνίδην ἔφασκ' εἶναι κακὸν ποητήν.	
	κἀγὼ μόλις μὲν, ἀλλ' ὁμως, ἠνεσχόμην τὸ πρῶτον.	

ἔπειτα δ' ἐκέλευσ' αὐτὸν ἀλλὰ μυρρίνην λαβόντα
 τῶν Αἰσχύλου λέξαι τί μοι. κἄθ' οὗτος εὐθύς εἶπεν 1365
 “ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποηταῖς—
 ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν.”
 κἄνταῦθα πῶς οἶσθέ μου τὴν καρδίαν ὀρεχθεῖν;
 ὅμως δὲ τὸν θυμὸν δακῶν ἔφην· “σὺ δ' ἀλλὰ τούτων
 λέξον τι τῶν νεωτέρων, ἅττ' ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα.” 1370
 ὁ δ' εὐθύς ἦγ' Εὐριπίδου ῥῆσιν τιν', ὡς ἐκίνει
 ἀδελφός, ὃ 'λεξίκακε, τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφήν.
 κἀγὼ οὐκέτ' ἐξηνεσχόμην, ἀλλ' εὐθέως ἀράττω
 πολλοῖς κακοῖς καῖσχροῖσι. κἄτ' ἐντεῦθεν, οἷον εἰκός,
 ἔπος πρὸς ἔπος ἡρειδόμεσθ'· εἴθ' οὗτος ἐπαναπηδᾷ, 1375
 κᾶπειτ' ἔφλα με κᾶσπόδει κᾶπνιγε κᾶπέτριβεν.

Ст. – Я расскажу, отчего мы начали ругаться. Когда мы пировали, как вы знаете, сначала я попросил его взять лиру и спеть песню Симонида – про Крия, как его остригли. А он тут же заявил, что старомодно играть на лире и петь под распитие, как женщина, мелющая ячмень.

Фи. – Ну не следовало ли тебя тогда сразу бить и топтать за просьбу петь? Как будто у тебя цикады в гостях!

Ст. – Вот такими же словами, как теперь, он выражался и тогда, дома, и утверждал, что Симонид – плохой поэт. Сначала я сдержался, хоть и с трудом. Затем же попросил его хотя бы прочитав что-нибудь из Эсхила, взяв миртовую ветвь. Он тут же сказал: «Лично я Эсхила почитаю первым среди поэтов – по части шума, бессвязности, пустословия и сочинения головоломных слов». Можете себе представить, как забиилось (от негодования) мое сердце? Но все-таки, сдержавшись, я сказал: «Тогда прочти что-нибудь из нового – какие там есть эти мудрые сочинения». Тут же он повел некую речь из Еврипида, как брат (о отвратитель бед!) вступал в интимную связь с сестрой по матери. И я уже не удержался, но сразу нападаю с множеством

оскорблений. Затем, что естественно, мы настаивали на своем, слово за слово; затем он набрасывается, потом начал давить, и бить, и душить, и убивать».

Большая часть античных комментариев первой группы, как кажется, не несет почти никакой информации, которую нельзя бы было вывести из контекста. Обратить внимание стоит на объяснение этимологии слова:

sch. Ves.1222a vet Tr τὰ σκόλι' ὅπως δέξῃ καλῶς: ἀρχαῖον ἦν Lh ἔθος ἐστιωμένους ἄδειν (.) VGLhAld ἀκολούθως τῷ πρώτῳ, εἰ παύσαιτο τῆς ᾠδῆς, τὰ ἐξῆς. VΓAld καὶ γὰρ ὁ ἐξ ἀρχῆς VΓAld δάφνην γὰρ Lh ἢ μυρρίνην ὁ πρῶτος Lh κατέχων ἦδε Σιμωνίδου μέλος Lh ἢ Στησιχόρου μέλη VΓAld, ἄχρις οὗ ἤθελεν, καὶ μετὰ ταῦτα, ᾧ ἠβούλετο VΓ* ἐβούλετο LhAld, ἐδίδου (.) VGLhAld, οὐχ ὥς ἡ τάξις ἀπῆτει. VΓAld καὶ ἔλεγεν ὁ δεξάμενος παρὰ τοῦ πρώτου VΓAld τὰ ἐξῆς τοῦ μέλους Lh, κάκεῖνος ἐπεδίδου πάλιν, ᾧ VΓAld ἠβούλετο VΓ ἐβούλετο Ald ἐτέρῳ Lh. διὰ τὸ πάντα οὖν ἀπροσδοκῆτως ἄδειν καὶ λέγειν VΓAld τὰ μέλη VGLhAld σκολιὰ εἴρηται διὰ τὴν δυσκολίαν. VΓltAld

sch. Ves.1222a vet Tr τὰ σκόλι' ὅπως δέξῃ καλῶς: был древний обычай петь за столом, в согласии с первым, если он прекращал песню, продолжение. И тот, кто начинал, держа лавр или мирт, первым пел Симонида или Стесихора, сколько захочется, а потом передавал тому, кому хотел (а не так, как требовал порядок). И принявший от первого озвучивал продолжение песни, и тот снова передавал другому, кому хотел. И поскольку все пели и высказывались неожиданно, песни называются сколиями из-за «сложности».

sch. Ves.1`222b vet Tr “ὅπως παραδέξῃ.” ἐν κύκλῳ γὰρ ἦδον τὰ σκόλια, ἃ VΓAld εἰσι(ι) δὲ lt παροίνιαι ᾠδαί. VΓltAld

sch. Ves.1`222b vet Tr “подхвати”. Ведь сколии – застольные песни – пели по кругу.

sch. Nub.1355 λύραν λαβόντ' ΕΘ: ἐν τοῖς συμποσίοις κύκλῳ τοῖς ἐστιωμένοις ὁ ἐστιάτωρ διδοὺς λύραν ἐκέλευεν ᾄσαι ᾠδὴν. ΕΘΜ

sch. Nub.1355 λύραν λαβόντ' ΕΘ: на симпозиях хозяин, вручая лиру пьющим в кругу, просил спеть песню.

В античности было предпринято несколько попыток объяснить этимологию слова «σκόλιον». Приверженцы первой теории связывают термин с прилагательным σκολιός «кривой, изогнутый». При этом аспекты, которые связаны с «изогнутостью», называются разные: не прямой порядок исполнения, пропуск плохих певцов или неровное расположение лож²⁴¹. Другая теория, которая в частности представлена в схолии выше, предлагает совсем уж невозможную этимологию – связывает «σκόλιον» со словами δύσκολον «трудное» и δυσκολία «затруднительность». Эта трудность заключалась в импровизированном подхватывании песнопения (Hsch. σ 1057, Σ Ar.Vesp. 1217); или опьяненном состоянии исполнителей (Procl. in Phot. Bibl. p. 321 B.). К сожалению, у нас нет оснований доверять той или иной версии²⁴². Вполне возможно, что ни одна из них не является верной²⁴³. Однако ценность этимологических спекуляций для нас в том, что они содержат информацию о характере и исполнении сколиев.

Наибольшим значением из свидетельств первой группы обладает схолий (Σ^{RVEN} Nu. 1364c), который приводит пассаж из сочинения Дикеарха «О музыкальных состязаниях» (IV в. до н. э.). Это сочинение остается самым главным лексикографическим источником описания сколия и традиций его исполнения²⁴⁴.

²⁴¹ См. LSJ s.v.

²⁴² Этимология слова σκόλιον остается нерешенным вопросом и в наше время: см. Teodorsson 1989, passim; Lambin 1993, passim; Collins 2004, 128–151 (ch. 2.7).

²⁴³ Collins 2004, 2.7.

²⁴⁴ Reitzenstein 1893, 3; Collins 2004, 130. Второй важный фрагмент из этого труда приводится в схолиях к Платону: Sch. Plat. Gorg. 450e = Suid. σ 643 s. v. σκολιόν (Dicaearch. fr. 88 Wehrli).

sch. nub.1364c. vet Δικαίαρχος ἐν τῷ περὶ μουσικῆς <ἀγώνων>· ἐπεὶ δὲ κοινόν τι πάθος ἀεὶ φαίνεται συνακολουθεῖν τοῖς διερχομένοις εἴτε μετὰ μέλους εἴτε ἄνευ μέλους ἔχοντα ἐν τῇ χειρὶ ποιεῖσθαι τὴν ἀφήγησιν. οἱ τε γὰρ ᾄδοντες ἐν τοῖς συμποσίοις ἐκ παλαιᾶς τιнос παραδόσεως κλῶνα δάφνης ἢ μυρρίνης λαβόντες ᾄδουσιν. RVEN

ἀγώνων suppl. Dindorf ἐπεὶ codd.: ἔτι Wehrli post Hermann

«Дикеарх в сочинении “О музыкальных состязаниях”: поскольку всегда, как кажется, некое общее чувство сопутствует тем, кто декламирует (с песнями или без них), человек ведет повествование, держа что-нибудь в руке. Ведь исполнители на симпозиях по древней традиции поют, взяв веточку лавра или мирта».

Этот фрагмент сочинения Дикеарха добавляет к общей картине единственную в схолиях к Аристофану деталь, неизвестную из других источников²⁴⁵: при пении сколиев было принято держать не только мирт, но и лавр. Стандартное объяснение, как среди современных исследователей, так и античных ученых, обычаю держать в руке ветвь при пении заключается в замещении лиры, возможно, из-за упадка любительского искусства игры на этом инструменте в конце V в. до н. э. (Ar. Nub. 1354–1358)²⁴⁶.

Свидетельства второй группы, которые касаются атрибуции, представляют ценность в основном потому, что они сохранили фрагменты поэтических произведений, которые были доступны комментаторам еще в относительно полном объеме. Так, схолиасты атрибутируют большую часть цитат, которыми обмениваются Бделиклеон и Филоклеон в «Осах», и комментируют песню о Крии, которую любит Стрепсиад.

²⁴⁵ Помимо уже упомянутых см. Plut. Quaest. conv. I. 1, 5; Ath. 694c–695f = PMG 884–908.

²⁴⁶ Collins 2004, 133 + 148 n. 14; 138 + 149 n. 25.

1) Песня Гармодия (Vesp. 1224): οὐδεὶς πόποτ' ἀνὴρ ἔγεντ' Ἀθήναις...

Эта застольная песня, очевидно, была известна схолиастам не очень хорошо. Первый сколий и его импровизированное продолжение из пассажа «Ос» не комментируются, хотя в комедии прямо указывается, что первая часть – сколий в честь Гармодия (ἄδω δὲ πρῶτος Ἀρμόδιου, δέξει δὲ σύ). Этот сколий, без сомнений, был популярен в классическую эпоху; он же упоминается в комедии «Ахарняне» (Ach. 980: οὐδὲ παρ' ἐμοί ποτε τὸν Ἀρμόδιον ἄσεται; Ach. 1093: ὀρχηστρίδες, τὸ Φίλταθ' Ἀρμόδι' οὐ, πάλαι.), где схолии дают некоторые пояснения:

sch. Ach.980.1 vet Tr <τὸν Ἀρμόδιον ἄσεται:> ἐν ταῖς τῶν ποτῶν συνόδοις ἦδον μέλος τι Ἀρμόδιου καλούμενον, οὗ ἡ ἀρχὴ “φίλταθ' Ἀρμόδιε, οὗ τί που τέθνηκας”. ἦδον δὲ αὐτὸν εἰς Ἀρμόδιον καὶ Ἀριστογείτονα ὡς καθηρηκότας τὴν τῶν Πεισιστρατιδῶν τυραννίδα.[...]. REGLh

sch. Ach.980.1 vet Tr <τὸν Ἀρμόδιον ἄσεται:> на встречах с напитками пели так называемую песню Гармодия, которая начиналась: «дорогой Гармодий, совсем не умер ты». Пели ее в честь Гармодия и Аристогитона, так как они свергли тиранию Писистратидов.

sch. Ach.1093a vet ... τὰ φίλτατα τοῦ Ἀρμόδιου, τουτέστι τὰ εἰς Ἀρμόδιον σκολιὰ ἄσματα, ὅπερ ἀνωτέρω ἔφη “Ἀρμόδιου μέλος ἄσεται”. REG

sch. Ach.1093a vet «самое любимое про Гармодия», то есть сколии в честь Гармодия, о чем он сказал выше «споеет песнь Гармодия».

Судя по всему, не существовало одного конкретного сколия в честь Гармодия, но была серия песен связанная с афинским героем, которая, возможно, варьировалась из-за импровизационного характера исполнения²⁴⁷. На это может указывать употребление множественного числа в схолии 1093a,

²⁴⁷ Collins 2004, 2.8, n. 10.

при упоминании песен и сколиев. Кроме того, в знаменитом собрании сколиев, которое мы находим у Афиней (Ath. XV, 50, 695b), представлены несколько куплетов, посвященных Гармодию, и среди них есть строка «φίλταθ' Ἀρμόδιε, οὗ τί που τέθνηκας» из схолия к «Ахарням», но она не начинается песню, как утверждает комментатор; в то время как строка схолия из «Ос» (οὐδεὶς πώποτ' ἀνὴρ ἔγεντ' Ἀθήναις) у Афиней совсем отсутствует²⁴⁸.

Единственное, что удастся сказать комментатору «Ос», выдает его неосведомленность: Гармодиева песня – про Гармодия.

2) Строки, приведенные в Vesp. 1234–1235, схолиаст явно узнает и атрибутирует оригинал Алкею (fr. 141 Voigt). Правда, тест фрагмента в схолиях испорчен.

sch. Ves.1232b vet Tr ἄνθρωφ' οὗτος ὁ μαιόμενος: τὸ “ὦ νῦνθρωφ' οὗτος” εἶρηκε Lh παρὰ τὰ VΓAld τὸ Lh Ἀλκαίου·

†ὦνησαι† V*Lh †ὦνησεν† ΓAld οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος.

†τρέψεις† τάχα τὴν πόλιν· ἀδὲ ἔχεται ῥοπᾶς.

ἀντὶ τοῦ “<ζητῶν> μέγα κράτος”· οὕτω δὲ VLh οὕτως ΓAld Αἰολεῖς. VΓLhAld

sch. Ves.1232b vet Tr ἄνθρωφ' οὗτος ὁ μαιόμενος: сказал «о муж», взяв из сочинения Алкея:

«†Получи/принес пользу† этот одержимый большой властью.

Быстро перевернешь город, который едва балансирует».

вместо «стремясь к большой власти». Так [говорят] эолийцы.

Но, к счастью, мы располагаем папирусным фрагментом с теми же строками (P. Оху. 2295 fr. 2, 3-4):

ὦ]νῆρ οὗτ[ος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κρέτος.

²⁴⁸ Bowra 1962, 393-394.

ὄν]τρέψ[ει τάχα τὰν πόλιν, ἃ δ' ἔχεται ῥόπας.

Их сравнение позволяет понять, как Аристофан приспособливает исходный текст для своих нужд: он заменяет третье лицо на обращение во втором лице ради насмешки над Клеоном. Формулировка схолиаста (εἵρηκε παρὰ τὰ Ἀλκαίου) показывает, что он отдает себе отчет, что цитата видоизменена.

3) Песня об Адмете (Vesp. 1238–1239) явно была чрезвычайно популярна и, как сообщает схолий, не раз упоминалась в комедиях. Схолиасту удастся не только привести ее вторую строку (PMG 897; те же две строки цитирует Афиней, XV, 50, 695с), но и атрибутировать песню Праксилле (сиккионской поэтессе V в. до н. э.), причем эта атрибуция кажется ему достаточно надежной, чтобы опровергнуть версии, приписывавшие те же строки Алкею или Сапфо.

1239 vet Tr VLh τοῦτο οἱ μὲν Ἀλκαίου, οἱ δὲ Σαπφοῦς· οὐκ ἔστι δέ, ἀλλ' V ἐν τοῖς Πραξιλλῆς δὲ LhAld φέρεται παροινίοις. VLhAld

1239 vet Tr VLh одни говорят, что строка Алкея, другие – Сапфо; это не так. Она упоминается в застольных песнях Праксиллы.

1238a vet Tr Ἀδμήτου λόγον· καὶ τοῦτο RVΓAld τὸ “Ἀδμήτου λόγον” Lh ἀρχή(ή) ἐστι Lh τοῦ R σκολίου. ἐξῆς δὲ ἐστιν VΓAld τὸ δὲ ἐξῆς Lh·

τῶν δειλῶν ἀπέχου γνούς, ὅτι δειλῶν ὀλίγα χάρις. RVΓLhAld

καὶ ἐν Πελαργοῖς·

ὁ μὲν ἦδεν “Ἀδμήτου λόγον” πρὸς μυρρίνην,

ὁ δ' αὐτὸν ἠνάγκαζεν Ἀρμόδιου μέλος.

† Ἀρμόδιος† [Ἀμμώνιος conl. Susemihl] δὲ ἐν τοῖς Κωμωδομένοις καὶ τὸν Ἀδμητον ἀνάγει γραφὴν παραθεῖς τοῦ Κρατίνου ἐκ Χειρώνων·

Κλειταγόρας ᾄδειν, ὅταν Ἀδμήτου μέλος αὐλῇ. VΓLhAld

1238a vet Tr Ἀδμήτου λόγον: и это, «слово Адмета», – начало сколия. А затем:

*«а узнав дурных – держись подальше, потому что благодар-
ность дурных невелика».*

И в «Пеларгах»:

*«один пел “слово Адмета”, взяв мирт,
а другой принуждал его к песни Гармодия».*

†Гармодий† в «Высмеивающихся в комедиях» выводит и Адмета, сопоставив с образом из «Хиронов» Кратина:

«петь Клитагорину песню, когда авлет заиграет песнь Адмета».

1238b vet Tr Ἀπολλώνιος δὲ ὁ Χαίριδος, ὥς Ἀρτεμίδωρός φησιν, περὶ μὲν τῆς Κλειταγόρας τῆς ποιητρίας, ὅτι ὥς †ἀνδρωνύμενον† ἀναγράφει Κλειταγόραν Ἀμμώνιος, ἀπελέγχει αὐτόν, περὶ δὲ τοῦ Ἀδμήτου παρεῖκεν. V, Γ (?) Ald (?) αὐτὸς δέ φησι Φανόδημον λέγειν, VΓAld Φανόδημος δὲ λέγει, Lh ὅτι φυγὰς ἐκ Φερῶν V*Γ*Ald* Ἀδμητος ἦλθε πρὸς Θησέα VΓLhAld μετ' Ἀλκήστιδος καὶ Ἰπλάσου τοῦ νεωτάτου τῶν παίδων κατοικισθέντων ὑπὸ Θησέως—ἢ Εὐριπίδου— · V, Γ(?) τὸν Ἀλκήστιδος καὶ Ἰπλάσου νεώτατον παῖδα, καὶ κατῳκίσθη παρ' αὐτοῦ ἐν τῇ αὐτοῦ χώρα· LhAld εἰς ὃν τὸ σκόλιον. VΓLhAld

1238b vet Tr Аполлоний, сын Херида, как говорит Артемидор, что касается поэтессы Клитагоры, опровергает, что Аммоний записал «Клитагору» (как собственное имя), но допустил это относительно Адмета. И он говорит, что по Фанодему/Фанодем сообщает, что Адмет, беглец из Фер, прибыл к Тесею вместе с Алкестидой и Гиппасом, младшим из сыновей, которых поселил [в Аттике] Тесей. Или у Еврипида ..., младшего сын Алкестиды и Гиппаса, и он был поселен у него на его земле. Схолий в его честь.

4) Сколий из Vesp. 1242-1243 (PMG 912a) неизвестен из других источников, схолии оставляют его без комментария.

5) Vesp. 1245-1247 (PMG 912b) – строки, с которыми связана проблема идентификации Клитагоры. Это имя появляется у Аристофана еще в одном пассаже – *Lys.* 1236–1238:

Νυνὶ δ' ἅπαντ' ἤρεσκεν· ὥστ' εἰ μὲν γέ τις
ἄδοι Τελαμῶνος, Κλειταγόρας ἄδειν δέον,
ἐπηνέσαμεν ἄν καὶ πρὸς ἐπιωρκήσαμεν.

«Теперь [нам] все понравилось: даже если кто-то станет петь из «Теламона», когда нужно петь из «Клитагоры», мы хвалим и даем клятву».

sch. *Lys.* 1237 Τελαμῶνος: (Ἀρχὴ τινος σκολίου «παῖ Τελαμῶνος αἰχμητά,» περὶ οὗ δεδήλωται ἤδη.) ὁ δὲ νοῦς ὅτι τὰ ἐναντία λέγομεν ἑαυτοῖς καὶ πράττομεν. ὅταν γάρ τις ἄσῃ ἀπὸ τῶν σκολίων Πινδάρου, λέγομεν ὅτι δεῖ μᾶλλον ἄδειν ἀπὸ Κλειταγόρας τῆς ποιητρίας· ἡ γὰρ Κλειταγόρα ποιήτρια ἦν Λακωνικὴ, ἥς μέμνηται καὶ ἐν Δαναΐσιν Ἀριστοφάνης.

sch. *Lys.* 1237 Τελαμῶνος: (Начало некоего сколия «о воин, сын Теламона» о котором уже пояснили²⁴⁹.) А смысл – что мы говорим и делаем противное себе самим (?). Ведь когда кто-то станет петь [что-то] из сколиев Пиндара, мы говорим что нужно петь скорее [что-то] из поэтессы Клитагоры. Клитагора была спартанской поэтессой, которую упоминает Аристофан и в «Данаидах».

Здесь контекст не оставляет сомнения, что «Клитагора» – обозначение популярной песни (она в одинаковом положении с «Теламоном» – то есть, если верить схолиасту, с мифологическим персонажем, упомянутым как патроним в первой строке, по которой в обиходе обозначали песню). Однако это не решает вопроса о том, кто такая Клитагора. Как мы помним, это же

²⁴⁹ Судя по всему, схолий не сохранился (cf. Σ^{REG} Ach. 980: ἦν δὲ καὶ ἕτερα μέλη, τὸ μὲν Ἀδμήτου λεγόμενον, τὸ δὲ Τελαμῶνος).

имя появляется во фрагменте Кратина (fr. 254 K.-A = sch. Vesp. 1238), где образец несообразного поведения – затянуть песню Клитагоры, когда играют песню Адмета. Таким образом, этот персонаж попадает в поле зрения авторов просопографий, причем схолии сообщают, что Аполлоний возражал против трактовки Аммония. Тем не менее, кажется, что о Клитагоре не могли сказать ничего определенного. Можно заметить, что в схолиях даются противоречивые сведения о месте ее происхождения: в Σ^{VT} Vesp. 1246 она фессалийка, а в Σ^{R} Lys. 1237 – спартанка (cf. Hsch. κ 2913 – лесбийка²⁵⁰). Скорее всего, эта информация, как и то, что это поэтесса, было выведено из контекста комедийных пассажей, поскольку в «Осах» употребляется выражение «μετὰ Θετταλῶν», а в «Лисистрате» спартанцы находятся среди гостей на описываемом пиру²⁵¹; при том, что «Клитагора» является аутентичным афинским именем (LGPN: четыре вхождения для V в. до н. э.).

6) Песня о Крии (Nub. 1355)

sch. Nub.1356aα ᾄσαι Μ Σιμωνίδου μέλος ΕΘΜ: Σιμωνίδου ΕΘRs ἐξ ἐπινίκου

ἐπέξαθ' ὁ Κριὸς οὐκ ἀεικέως.

ἦν δὲ παλαιστῆς Αἰγινήτης. ΕΘMRs φαίνεται δὲ εὐδοκιμεῖν καὶ διαφανῆς εἶναι. Ε

sch. Nub.1356aα ᾄσαι Μ Σιμωνίδου μέλος ΕΘΜ: из эпиникия Симонида

«Не удивительно, что Крий остригся».

и он был борцом с Эгины. По-видимому, он был известен и знаменит.

sch. Nub.1356aβ τὸν Κριὸν ὡς ἐπέχθη R: ἀρχὴ μέλους εἰς Κριὸν τὸν Αἰγινήτην RVE

ἐπέξαθ' ὁ Κριὸς οὐκ ἀεικέως.

²⁵⁰ Вероятно, по аналогии с известной поэтессой Сапфо.

²⁵¹ Biles-Olson 2015, 444.

φαίνεται δὲ εὐδοκμεῖν καὶ διαφανῆς εἶναι. RV

sch. Nub.1356aβ τὸν Κριὸν ὡς ἐπέχθη R: начало песни в честь Крия с
Эгины

«Не удивительно, что Крий остригся».

По-видимому, он был известен и знаменит.

1356b τῇ πρὸς τὸ ζῶον κοινωνία τῆς λέξεως συνέπλεξε τὰς †κοινωνίας† ὁ
ποιητὴς λέγων

ἐπέξαθ' ὁ Κριὸς οὐκ ἀεικέως

ἐλθὼν εἰς δένδρον ἀγλαὸν Διὸς

τέμενος. E

1356b из-за того, что слово (κριός «баран») общее с животным, поэт со-
чинил ..., говоря следующее:

«Не удивительно, что Крий остригся, придя в святиню Зевса с пре-
красными деревьями».

Судя по тому, что схолиаст цитирует 1 или даже 3 строки, песня была
ему знакома, а следовательно, можно верить и данным о том, что Крий –
эгинский борец и что речь идет об эпиникии (хоть и странной кажется пред-
полагаемая схолиастом игра слов в этом жанре). С другой стороны, о степени
известности Крия комментатор явно гадает сам (φαίνεται + inf.). Это позволя-
ет предположить, что никакой дополнительной информации о Крии, кроме
текста Симонида, у него не было.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе был проведен критический анализ связанных с музыкой схолиев и сделаны выводы об их достоверности и значимости с опорой на античные источники и специальную литературу.

В первой главе схолии рассматривались в связи с музыкантами, упоминаемыми в комедиях. Сведения о Кратине, уподобляемом Артемону, – хороший пример непоследовательных, порой непонятных схолиев. Было показано, что схолиаст обладал информацией об Артемоне, но не смог найти убедительного объяснения сравнению; о песенном же творчестве Кратина сообщается совершенно невнятно, судя по всему, не без помощи выведения из контекста.

В комментариях о Мосхе, в отличие от Дексифея, содержатся некоторые детали о музыке, которые можно признать достоверными. Они незначительны, но удостоверяют наличие неизвестных нам биографических источников.

Схолии о Хериде показали небрежное отношение к музыкальным терминам и злоупотребление выведением из контекста. Попытки найти в схолиях подтверждение существования двух Херидов признаны несостоятельными.

Часть о Фринихах выявила недостаточную осведомленность схолиаста о биографии Фриниха-трагика, что, судя по всему, привело к выдумыванию Фриниха-танцора; положительный результат работы схолиаста состоит в том, что он смог атрибутировать песни из трагедий Фриниха, хоть и называя его порой мелическим поэтом.

Сведения о Кинесии и его музыке оказались интересными в отношении предоставляемых версий толкования и атрибуции измененных строк Анакреонта, однако, как показал анализ, биография и сочинения Кинесия были известны схолиастам лишь в общих чертах.

Вторая глава была посвящена сведениям о номах. Было доказано, что у схолиастов было общее представление о характере номов Олимпа, но о музыкальном термине «синавлиа», судя по всему, приходилось строить догадки.

Ортийский ном в схолиях также представлен лишь в общих чертах; мы показали, что информация о нем выводилась за счет интерпретаций упоминаний в литературных источниках и вдобавок значений прилагательного «ὄρθιος».

О номах Полимнеста, как оказалось, комментатор ничего не знал, однако есть вероятность, что один из их схолиев дает ключевую информацию о связи Полимнеста и непристойного поведения. В целом сведения о номах – слабая сторона схолиев: так, исходя из контекста комедий признаются существующими «белый» и «ортрийский» номы.

В третьей главе разбирались застольные песни и загадочные «καμπάι» в Новой музыке. Толкования в схолиях «καμπάι» интересны и не согласуются с тем, как их чаще всего понимают современные ученые. Версии о связи со строфической структурой и пением слабым голосом были отвергнуты в ходе работы, однако по третьей версии – καμπάι как «периоды» (περίοδοι) – вынести однозначное решение не удалось.

Наконец, схолии о застольных песнях, несмотря на их недостатки, предоставляют нам много уникальной информации: цитату из Дикеарха, несколько, как принято считать, правильных атрибуций авторства схолиев, тексты застольных песен.

Таким образом, информация о музыке классической эпохи в схолиях не всегда вызывает доверие, а та, что вызывает, представлена в незначительных объемах. Судя по всему, со времен Аристофана ко времени написания комментария музыка сильно изменилась, а упоминаемые в комедиях песни и номы перестали исполняться, так что о них оставалось судить лишь по немногочисленным письменным свидетельствам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Издания античных авторов

Схолии

- 1) *Dübner F.* (ed.). *Scholia Graeca in Aristophanem*. Hildesheim: Olms, 1969 (repr. Paris: Didot, 1877).
- 2) *Scholia in Aristophanem, Pars I. Prolegomena De Comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Fasc. I B. Scholia in Aristophanis Acharnenses / Wilson N.* (ed.). Groningen: Bouma, 1975.
- 3) *Scholia in Aristophanem, Pars I. Prolegomena De Comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Fasc. II. Scholia vetera et Tricliniana in Aristophanis Equites / Jones D., Wilson G.* (edd.). Groningen: Wolters-Noordhoff, 1969.
- 4) *Scholia in Aristophanem, Pars I. Prolegomena De Comoedia Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Fasc. III 1. Scholia vetera in Aristophanis Nubes / Koster W.J.W., Holwerda D.* (edd.). Groningen: Bouma, 1977.
- 5) *Scholia in Aristophanem, Pars II. Scholia in Vespas; Pacem; Aves et Lysistratam. Fasc. I. Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas / Koster W.J.W.* (ed.). Groningen: Bouma, 1978.
- 6) *Scholia in Aristophanem, Pars II. Scholia in Vespas; Pacem; Aves et Lysistratam. Fasc. II. Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem. Groningen / Holwerda D.* (ed.). Groningen: Bouma, 1982.
- 7) *Scholia in Aristophanem, Pars II. Scholia in Vespas; Pacem; Aves et Lysistratam. Fasc. III. Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves / Holwerda D.* (ed.). Groningen: Egbert Forsten, 1991.

Комедии Аристофана

- 1) *Coulon V., van Daele H. (edd., tr.). Aristophane, T. 1: Les Acharniens; Les cavaliers; Les nuées. Paris: Les Belles Lettres, 1923 (repr. 1967 (1st edn. corr.)).* [источник только для «Ахарнян» и «Всадников»]
- 2) *Coulon V., van Daele H. (edd., tr.). Aristophane, T. 2: Les guêpes; La paix. Paris: Les Belles Lettres, 1924 (repr. 1969 (1st edn. corr.)).* [источник только для «Мира»]
- 3) *Coulon V., van Daele H. (edd., tr.). Aristophane, T. 3: Les oiseaux; Lysistrata. Paris: Les Belles Lettres, 1928 (repr. 1967 (1st edn. corr.)).*
- 4) *Coulon V., van Daele H. (edd., tr.). Aristophane, T. 4.: Les thesmophories; Les grenouilles. Paris: Les Belles Lettres, 1928 (repr. 1967 (1st edn. corr.)).*
- 5) *Dover K. J. (ed.). Aristophanes. Clouds. Oxford: Clarendon Press, 1968 (repr. 1970).*
- 6) *MacDowell D. M. (ed.). Aristophanes. Wasps. Oxford: Clarendon Press, 1971.*
- 7) *Ussher R. G. (ed.). Aristophanes. Ecclesiazusae. Oxford: Clarendon Press, 1973.*

Прочее

- 1) *Adler A. (ed.). Suidae Lexicon. Pars I: Α-Γ. Leipzig: Teubner, 1928.*
- 2) *Adler A. (ed.). Suidae Lexicon. Pars II: Δ-Θ. Leipzig: Teubner, 1931.*
- 3) *Adler A. (ed.). Suidae Lexicon. Pars III: Κ-Ο, Ω. Leipzig: Teubner, 1934.*
- 4) *Adler A. (ed.). Suidae Lexicon. Pars IV: Π-Ψ. Leipzig: Teubner, 1935.*
- 5) *Bekker I. (ed.). Iulii Pollucis Onomasticon. Berolini: prostat in libraria Friderici Nicolai, 1846.*
- 6) *Davies M. (ed.). Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, Vol. I: Alcman, Stesichorus, Ibycus. Post D. L. Page edidit. Oxford: Clarendon Press, 1991.*
- 7) *Gentili B. Anacreonte: Introduzione, testo critico, traduzione, studio sui frammenti papiracei. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1958.*

- 8) *Hansen P. A., Latte K.* (edd.). *Hesychii Alexandrini Lexicon*. Vol. III: Π-Σ
Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2005.
- 9) *Jacobs F.* (ed.). *Lectiones Stobenses*. Jenae: Imp. Friderici Frommanni,
1827.
- 10) *Jacoby F.* (ed.). *Die Fragmente der Griechischen Historiker*. Zweiter Teil.
Leiden: E. J. Brill, 1986.
- 11) *Kaibel G.* (ed.). *Comicorum Graecorum Fragmenta*. Berloini: apud
Weidmannos, 1899.
- 12) *Kassel R, Austin C.* (ed.). *Poetae Comici Graeci*. Vol. IV. Berlin: W. de
Gruyter, 1983.
- 13) *Kassel R, Austin C.* (ed.). *Poetae Comici Graeci*. Vol. VII. Berlin: W. de
Gruyter, 1989.
- 14) *Latte K., Cunningham I. C.* (edd.). *Hesychii Alexandrini Lexicon*. Vol. Ila:
E-I. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2020.
- 15) *Leutsch E.L.* (ed.). *Corpus paroemiographorum Graecorum*. T. 2. Gottinga:
Libraria Dieterichiana, 1851.
- 16) *Leutsch E.L., Schneidewin F.G.* (ed.). *Corpus paroemiographorum Graecor-*
um. T. 1. Gottinga: Vandenhoeck et Ruprecht., 1839.
- 17) *Lobel E.* (ed.). *The Oxyrhynchus Papyri*. Part XXI. London: Egypt Explora-
tion Society, 1951.
- 18) *Marchetti C.C.* *Aristoxenus' Elements of Rhythm: Text, Translation, and*
Commentary with a Translation and Commentary on POXY 2687. New Jer-
sey: Diss. Rutgers, 2009.
- 19) *Radt S.* (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV: Sophocles*. Editio cor-
rectior et addendis aucta. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen, 1999.
- 20) *Snell B.* (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta I*. Göttingen: Vanden-
hoeck und Ruprecht, 1986.
- 21) *Thalheim T.* (ed.). *Lysiae Orationes*. Lipsiae: Teubner, 1901.
- 22) *Theodoridis Ch.* (ed.). *Photii patriarchae lexicon*, Vol. I (A-Δ). Berlin: W.
de Gruyter, 1982.

- 23) *Theodoridis Ch.* (ed.). *Photii patriarchae lexicon*, Vol. II (E-M). Berlin, New York: W. de Gruyter, 1998.
- 24) *Theodoridis Ch.* (ed.). *Photii patriarchae lexicon*, Vol. III (N-Φ). Berlin: W. de Gruyter, 2013.
- 25) *Wehrli F.* *Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar VII: Herakleides Pontikos*. Basel: Schwabe, 1953.
- 26) *Ziegler K., Pohlenz M.* (ed.). *Plutarchi Moralia*. Vol. VI. Fasc. 3. Leipzig: Teubner, 1959.

II. Словари и справочные издания

- 1) *LGPN: The Lexicon of Greek Personal Names* [Электронный ресурс]. База данных. URL: <http://clas-lgpn5.classics.ox.ac.uk:8080/exist/apps/lgpn1-search/index.html> (дата обращения: 24.01.2021).
- 2) *LSJ. The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*. [Электронный ресурс]. Словарь. URL: <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=1> (дата обращения: 25.05.2021).
- 3) *RE. Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: neue Bearbeitung*. Halbband 39. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1941.
- 4) *RE. Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: neue Bearbeitung*. Halbband 3. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1895.

III. Научная литература

- 1) *Алмазова Н.А.* Беотийский ном // *Philologia Classica*. – 2015. – Т.10. – С. 7-30.
- 2) *Козлова К.В.* Музыкальная пародия у Аристофана. ВКР, основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки 45.03.01 «Филология». СПбГУ, 2018.

- 3) *Almazova N.* On the meaning of αὐλωδία, αὐλωδός // *Hyperboreus. Studia classica.* – 2008. – Vol.14. – Fasc. 2. – P. 5-34.
- 4) *Almazova N.* Harmateios nomos // *MAIA-Rivista di Letterature Classiche.* – 2014. – Vol.66. – №3. – P.518-538.
- 5) *Almazova N.* Orthios as a Rhythmical Term // *Philologia Classica.* – 2019. – Vol.14. – Fasc. 2. – P. 164-176.
- 6) *Almazova N.* Orthios as a Quality of Sound // *Philologia Classica.* – 2020. – Vol.15. – Fasc. 1. – P. 25-36.
- 7) *Almazova N.* Artistic Heritage of Polymnestus of Colophon // *Mnemosyne.* – 2021. – Vol.74. – P. 357-370.
- 8) *Anderson W. D.* Music and Musicians in Ancient Greece. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- 9) *Bachmann O.* Coniecturarum observationumque Aristophanearum specimen. I.Gottingae, officina Hoferiana, 1878.
- 10) *Bakola E.* Cratinus and the Art of Comedy. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- 11) *Barker A.* Greek Musical Writings. I. The Musician and his Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- 12) *Barker A.* The Music of Olympus // *Quaderni Urbinati di cultura classica.* – 2011. – Vol.99. – № 3. – P. 43-57.
- 13) *Bentley R.* Opuscula philologica. Lipsiae: E.B. Schwickerti, 1781.
- 14) *Bergk T.* Commentationum De Reliquiis Comoediae Atticae Antiquae. Libri Duo. Lipsiae: Sumtu Francisci Koehleri, 1838.
- 15) *Bergk Th.* Poetae lyrici Graeci. Pars III: Poetae melici. 4th ed. Lipsiae: Teubner, 1914.
- 16) *Berlinzani F.* La musica a Tebe di Beozia: tra storia e mito. Milano: CUEM, 2004.
- 17) *Biles Z. P.* Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes // *American Journal of Philology.* – 2002. – Vol. 123. – No. 2. – P. 169-204.

- 18) *Biles Z. P., Olson S. D.* (edd., intr., comm.). *Aristophanes, Wasps*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- 19) *Blaydes F. H. M.* (ed.). *Aristophanis Comoediae. Pars VII : Acharnenses*. Halis Saxonum: in Orphanotrophei libraria, 1887.
- 20) *Blaydes F.H.M.* (ed.). *Aristophanis Comoediae. Pars III. Ecclesiazusae*. Halis Saxonum: in Orphanotrophei libraria, 1891.
- 21) *Bliquez L. J.* The πυρρίχη of Kinesias, a Pun? *Aristophanes, Frogs* 153 // *Classical Quarterly*. – Vol. 58 (1). – 2008. – P. 320-326.
- 22) *Borthwick E. K.* The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in *Aristophanes' Wasps* // *The Classical Quarterly, New Series*. – 1968. – Vol.18. – № 1. – P. 44-51.
- 23) *Borthwick E.K.* Notes on the Plutarch de Musica and the Cheiron of Pherecrates // *Hermes*. – 1968. – Bd. 96. – H. 1. – P. 60-73.
- 24) *Bowra C. M.* *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- 25) *Brown C.* From Rags to Riches: Anacreon's Artemon Author(s) // *Phoenix*. – 1983. – Vol. 37. – No. 1. – P. 1-15.
- 26) *Brunck R.F.Ph.* (ed.). *Aristophanis comoediae ex optimis exemplaribus emendatae. T.II. Sine loco*, 1783.
- 27) *Cassio A.C.* Ἐντείνεσθαι, ἔντονος ed il nomos orthios // *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*. – 1971. – Vol. 99. – P. 53–57.
- 28) *Ceccarelli P.* La pirrica di Frinico e le pyrrhichai attribuite a Frinico figlio di Melanthas // *Ιστορίη*. Studi offerti dagli allievi a Giuseppe Nenci in occasione del suo settantesimo compleanno. Galatina. 1994. – P. 77-93.
- 29) *Ceccarelli P.* La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998.
- 30) *Collins D.* *Master of the Game: Competition and Performance in Greek Poetry*. Hellenic Studies Series 7. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. [https://chs.harvard.edu/read/collins-derek-master-of-the-game-](https://chs.harvard.edu/read/collins-derek-master-of-the-game)

[competition-and-performance-in-greek-poetry/](#) (дата обращения:
30.05.2021)

- 31) *Croiset A.* Histoire de la Littérature grecque. T.2: Lyrisme – Premiers prosateurs. Hérodote. 3rd ed. Paris: Fontemoing et C^{ie}, 1914.
- 32) *Crusius O.* Coniectanea ad comoediae antiquae fragmenta. Philologus – 1889. – Vol.47. – P. 31-44.
- 33) *Crusius O.* Aripgrades. RE. 1895. – Bd. 2. – Sp. 845.
- 34) *Csapo E.* The Politics of the New Music. Music and the Muses: The Culture of ‘Mousikē’ in the Classical Athenian City / Ed. P. Murray, P. Wilson. Oxford: Oxford University Press, 2004. P. 207-248.
- 35) *D’Alessandro G.* Ammonio di Alessandria. Testimonia // Studi Classici e Orientali. – Vol. 64. – 2018. – P. 107-170.
- 36) *Davison J.A.* Notes on the Panathenaia // Journal of Hellenic Studies. – 1958. – Vol.78. – P. 23-42.
- 37) *Dickey E.* Ancient Greek Scholarship. A Guide to finding, reading, and understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from their Beginnings to the Byzantine Period. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- 38) *Dover K.* (ed.). Aristophanes: Frogs. With introduction and commentary. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- 39) *Dunbar N.* (ed.). Aristophanes: Birds. With Introduction and Commentary. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- 40) *Duranti M.* Automatos bios? La personificazione degli oggetti nelle Ecclesiastuse di Aristofane // Matteo Tauber (ed.). Studi sulla commedia attica. Freiburg. Br.: Rombach Verlag, 2015. Pp. 129-162.
- 41) *Ehrenberg V.* The People of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy. New York: Schocken Books, 1962.
- 42) *Ercoles M.* Συναυλία: storia di una pratica musicale e vicissitudini di un termine // Eikasmos. – 2006. – Vol.17. – P. 339–370.

- 43) *Ercoles M.* La musica che non c'è più ... La poesia greca arcaica nel De musica pseudo-plutarcho / D. Castaldo, D. Restani, and C. Tassi (eds.). Il sapere musicale e i suoi contesti da Teofrasto a Claudio Tolomeo. Ravenna: A. Longo Editore, 2009.
- 44) *Flach J.* Geschichte der griechischen Lyrik: nach den Quellen dargestellt. Tübingen: Franz Fues, 1884.
- 45) *Fowler R. L.* Aristotle on the Period (Rhet. 3.9) // Classical Quarterly. – 1982. – Vol. 32. – № 1. – P. 89-99.
- 46) *Franchini E., con la collaborazione di Napolitano M.* Pherecrate., Krapataloi — Pseudherakles (fr. 85—163): Introduzione, Traduzione, Commento (Fragmenta comica Bd. 5.3). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.
- 47) *Franklin J.C.* 'Songbenders of Circular Choruses': Dithyramb and the 'Demise of Music' // B. Kowalzig–P. Wilson (eds). Dithyramb in Context. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 213-236.
- 48) *Franklin J.C.* "Skatabasis". The Rise and Fall of Kinesias // A. Gostoli (ed.). Poeti in Agone: Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica. Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2017. P. 163-224.
- 49) *Giannisi P.* Récits des voies. Chant et cheminement en Grèce archaïque. Grenoble: Jérôme Millon, 2006.
- 50) *Gostoli A.* Terpander. Roma: Ediz. dell' Ateneo, 1990.
- 51) *Hagel S.* Modulation in altgriechischer Musik. Antike Melodien im Licht antiker Musiktheorie. Frankfurt am Main: P. Lang, 2000.
- 52) *Halbertsma T.* Specimen literarium continens priorem partem prosopographiae Aristophaneae. Leiden: E. I. Brill, 1855.
- 53) *Halliwell S.* Ancient Interpretations of ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν in Aristophanes // The Classical Quarterly. – 1984. – Vol.34. – P. 83-88.
- 54) *Hartwig A.* A Reconsideration of the Musician Chersis // The Classical Quarterly. – 2009. – Vol.59. – №2. – P. 383-397.

- 55) *Harvey D.* Phrynichos and his Muses // D. Harvey, J. Wilkins (eds.). The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy. London: Gerald and Company Ltd, 2000.
- 56) *Huber J.* Zur Erklärung und Deutung von Aristophanes' Ekklesiazusen. Heidelberg: Diss., 1974.
- 57) *Ieranò G.* Il Ditirambo di Dioniso: Le Testimonianze antiche. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997.
- 58) *Kemp J.A.* Professional Musicians in Ancient Greece // Greece & Rome. – 1966. – Vol.13. – №.2. – P. 213-222.
- 59) *Kivilo M.* Early Greek Poets' Lives: The Shaping of the Tradition. Leiden; Boston: Brill, 2010. doi:10.1163/j.ctv4cbgkd. Accessed March 17, 2021.
- 60) *Koller H.* Melos // Glotta. Zeitschrift für Griechische und Lateinische Sprache. – 1965. – Bd. 43. – H.1./2. – S. 24-38.
- 61) *Lambin G.* L'origine du σκόλιον // Eranos. – 1993. – Vol. 91. – P. 32-37.
- 62) *Landfester M.* Aristoph. Ach. 13 f. // Rheinisches Museum für Philologie. – 1970. – Bd. 113. – S. 93-94.
- 63) *Lawler L.B.* "Limewood" Cinesias and the Dithyrambic Dance // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. – 1950. – Vol. 81. – P. 77-88.
- 64) *Lawler L. B.* The Dance of the Ancient Greek Theatre. Iowa City: University of Iowa Press, 1964.
- 65) *LeVen A.* The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- 66) *MacDowell D. M.* Aristophanes, Wasps. Edited with Introduction and Commentary. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- 67) *Meineke A.* Vindiciarum Aristophanearum liber. Lipsiae: Tauchnitz, 1865.
- 68) *Molitor M. V.* Phrynichos, a Note on Aristophanes, Vespae, 1490-3 // Hermes. – 1984. – Bd. 112. – P.152-154.
- 69) *Napolitano M.* Ἀρυφράδης πονηρός. Una riconsiderazione (Ar. Eq. 1274-1289). Quaderni Urbinati di Cultura Classica. – 1994. – Vol.48. – P. 67-92.

- 70) *Olson S.D.* (ed.). *Aristophanes. Peace*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- 71) *Olson S.D.* (ed.). *Aristophanes. Acharnians*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- 72) *Pfeiffer R.* *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- 73) *Pickard-Cambridge A.W.* *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (second edition). Oxford: Clarendon Press, 1962.
- 74) *Pintacuda M.* *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*. Palermo: Palumbo, 1982.
- 75) *Reitzenstein R.* *Epigramm und Skolion: ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung*. Giessen: J. Ricker, 1893.
- 76) *Restani D.* *Il «Chirone» di Ferecrate e la 'nuova' musica greca: ricerca sul lessico retorico-musicale // Rivista italiana di musicologia*. – 1983. – Vol. 18. – No. 2. – P. 139-192.
- 77) *Ribbeck W.* (Hrsg.) *Die Acharner des Aristophanes: Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen und einem Anhang über die dramatischen Parodien bei den attischen Komikern*. Leipzig: Teubner, 1864.
- 78) *Rogers B.B.* *The Ecclesiazusae of Aristophanes Acted at Athens in the Year B. C. 393*. London, Bell, 1902.
- 79) *Rogers B.B.* (ed.). *The Birds of Aristophanes*. London: Bell, 1906.
- 80) *Rutherford W. G.* *Scholia Aristophanica. Vol. 2*. London: Macmillan and Co., 1896.
- 81) *Schönewolf H.* *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*, Diss. Gießen, 1938.
- 82) *Slater W.J.* *Artemon and Anacreon: No Text without Context // Phoenix*. – 1978. – Vol. 32. – No. 3. – P. 185-194.
- 83) *Sommerstein A.H.* (ed., tr., comm.). *The Comedies of Aristophanes. Vol. 1: Acharnians*. Warminster: Aris & Phillips, 1980.

- 84) *Sommerstein A.H.* (ed., tr., comm.). *The Comedies of Aristophanes*. Vol. 4: *Wasps*. Warminster: Aris & Phillips, 1983.
- 85) *Sommerstein A.H.* (ed., tr., comm.). *The Comedies of Aristophanes*. Vol. 6: *Birds*. Warminster: Aris & Phillips, 1987.
- 86) *Sommerstein A.H.* (ed., tr., comm.). *The Comedies of Aristophanes*. Vol. 10: *Ecclesiazusae* (Edited with Translation and Notes). Warminster: Aris & Phillips, 1988.
- 87) *Sommerstein A.H.* (ed., tr., comm.). *The Comedies of Aristophanes*. Vol. 9: *Frogs* (Edited with Translation and Notes). Warminster: Aris & Phillips, 1996.
- 88) *Sommerstein A. H.* (ed., tr.). *Aeschylus: I*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.
- 89) *Starkie W.J.M.* (ed.). *The Acharnians of Aristophanes, with Introduction, English prose translation, Critical notes and Commentary*. London: Macmillan & Co., 1909 (repr. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1968).
- 90) *Storey I. C.* The Symposium at “Wasps” 1299 FF // *Phoenix*. – 1985. – Vol.39. – № 4 (Winter). – P. 317-333.
- 91) *Strout D. E.* Phrynichos (8) // *RE*. 1941. – Bd. 20. – Sp. 920-925.
- 92) *Taillardat J.* *Les images d’Aristophane. Études de langue et de style*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- 93) *Teodorsson S-T.* The Etymology of scolion // *Eranos*. – 1989. – Vol. 87. – P. 127-132.
- 94) *Ussher R.G.* (ed.). *Aristophanes. Ecclesiazusae*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- 95) *Van Leeuwen J.* (ed.). *Aristophanis Acharnenses cum prolegomenis et commentariis*. Lugdunum Batavorum: A.W. Sijthoff, 1901.
- 96) *Van Leeuwen J.* (ed.). *Aristophanis Ecclesiazusae cum prolegomenis et commentaries*. Lugduni Batavorum, Sijthoff, 1905.
- 97) *Von Blumenthal A.* Phrynichos (4) // *RE*. 1941. – Bd. 20. – Sp. 911-917.
- 98) *West M.L.* *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

- 99) *Wilamowitz-Moellendorff U.* Die Textgeschichte der griechischen Lyriker. Berlin: Weidmannsche, 1900.
- 100) *Wilamowitz-Moellendorff U. von.* Timotheos, Die Perser. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1903 (Nachdr.: Hildesheim: Olms, 1973).
- 101) *Wilson N.* Scholiasts and commentators // Greek, Roman, and Byzantine Studies. – 2007. – Vol.47. – №.1. – P. 39-70.
- 102) *Wilson P.* The aulos in Athens // S.Goldhill, R.Osborne (eds.). Performance Culture and Athenian Democracy. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- 103) *Winnington-Ingram R.P.* Kónnos, Konnâs, Cheride e la professione di musico // B. Gentili, R. Pretagostini (edd.), La Musica in Grecia. Roma-Bari: Laterza, 1988. P. 246–263.
- 104) *Wright M.* The Lost Plays of Greek Tragedy. Volume 1: Neglected Authors. New York, London: Bloomsbury Academic, 2016.
- 105) *Zimmermann B.* Dithyrambos: Geschichte einer Gattung. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.